



TITLE:

# 覚醒へ向けての夢想：『ハインリッヒ・フォン・オフターディンゲン』試論(1)

AUTHOR(S):

宮田, 眞治

---

CITATION:

宮田, 眞治. 覚醒へ向けての夢想：『ハインリッヒ・フォン・オフターディンゲン』試論(1). 研究報告 1990, 4: 69-116

ISSUE DATE:

1990-12

URL:

<http://hdl.handle.net/2433/134382>

RIGHT:

## 覚醒へ向けての夢想

——『ハインリッヒ・フォン・オフターディンゲン』試論(1)——

宮 田 眞 治

『オフターディンゲン』("Heinrich von Ofterdingen")は、様々な「語り」で構成されたロマンである。伝説、メルヒェン、歌などとともに、詩学、自然哲学、歴史哲学、その他数多くの思考が、語り手の、また登場人物同士の語りのなかに現われてくる。それらの語りを結びつける、あるいは語りのなかでその思考に詩的生命を与えているものが、様々なヴィジョンである。それらは、過去の伝承であったり、未来の予感であったりするが、いずれもある根源的な融和の状態を描きだすものだ。様々な語りのなかで、これらのヴィジョンは繰り返し描きだされる。それはある独特なイメージ群への偏愛を示し、これまでそのような特定のイメージ群からノヴァーリスの作品世界を解析しようとする試みも数多く行なわれてきた。しかしここでまず考察の対象となるのは、イメージそのものというより、そのイメージが帯びている運動性である。静的なイメージのインデックスを作るのではなく、イメージが様々な変容していくプロセスを跡付けることによって、そこからこの作品を通底する運動性を抽出する、そしてこの運動性を手がかりに、イメージの層にとどまらず、作品構成から、その根本理念にいたる『オフターディンゲン』を作り上げているダイナミズムを解析する。そこでは何よりも「主人公に体现される理念」と作品を基礎づける「書法」の結びつきが、オフターディンゲンのまなざしと読み手のまなざしの重なり合いという観点から明らかにされるはずである。

なおあらかじめ断っておかねばならないのだが、本論考は第一部『期待』の分析に限定される。未完におわったこのロマンを全体として論じるためには、第一部と第二部『実現』の間の共通性とその間にある断層に向けられた二つの視点が必要とされる。その断層を明らかにするためには、まずノヴァーリス自身によ

って完成された第一部の詳細な分析がなされねばならない。ここで明らかにされた運動性は、第二部においても見いだされるものなのか、もし第一部と異なった運動性がみられるとしたら、その変化をもたらしたものはいったい何か——それらの問題は、第二部断片と、『ベルリン草稿』(“Die Berliner Papiere”)に基づいた独立した論考で詳細に取り扱われねばならない。

## I

オフターディンゲンの最初の夢のなかに、流体は非常に美しいイメージとなって現われてくる。まずそれは海として、つづいて大きな流れとして現われ、ついに洞窟のなかでもっとも不思議なイメージとなる。それは、灼熱した黄金のような水柱である。この水柱の形容において特徴的なのは、それがまずは水というよりは光としてとらえられるということだ。どんなかすかな水音も聞こえずその柱は吹き登り、「上方で無数の閃光へと飛び散った」<sup>1)</sup>。そして下の池に集まり「無限の色彩に波打ち震えた」。「洞窟の壁はこの水に濡れ、それは熱くなく、冷たく、壁でただ鈍い青みがかった光を発していた」。<sup>2)</sup> (水と光の結びつきはこれからしばしば眼にすることになる) さらにこの水は変容する。オフターディンゲンがこの水で唇を濡らすと「まるで霊的な (geistiger) 息吹に浸透されたかのようなのだ」。<sup>3)</sup> ここで精神化された気体のイメージと流体のイメージが結びつく。つづいての水浴のシーンでこの流体は実に多様な変容を示す。気体となり(「夕焼けの一ひらの雲に取り巻かれ流れているかのような」<sup>4)</sup>)、内なる思いへと転化し、その思いは実体となって彼を取り巻き、ついにこの流体は「魅惑的な乙女たちの溶液」<sup>5)</sup> と呼ばれる。はじめは熱も、実体性も持っていなかったものが、ついには「乙女の胸」というようなエロチックなイメージまでその物質性(あるいは肉感性)を高めていく。ここで見られるのは、内界と外界の相互浸透であり、決して静的な状態にとどまることのないイメージの運動である。

この流体のなかで見る夢から醒め、オフターディンゲンは青い花と出会うのだが、ここにも泉が登場する。この泉は「空に吹き上がってそこで消えていくようだった」<sup>6)</sup>。ここでは洞窟の泉との大きな違いがみられる。それは流体の変容がこれまでと逆のプロセスとなっているということだ。次第に物質性を強めてきたものが、ここで「消える」——といってもそれは光となって偏在する——すなわち最初の状態へと戻るのだが、光の広がりの中へそれは拡散しているのである。

このような流体の偏在性は、オプターディンゲンの出発の情景ではっきりと現われる。「彼は自分が遙か彼方への敷居に立っているのをみた。(……) 今や、その青い潮へと浸かろうとしているのだった」<sup>7)</sup> ——ここでは「遙かき」というような空間的な広がりそのものが、「潮」という物質性を帯びている。まるで、世界がそのような流体に充たされているかのように。このような「世界—空間を充たす流体」のイメージは、中心的なイメージ系列のひとつを形成している。たとえば、アトランティス・メルヒェンの最後、「生がそののち美しい宴となった」<sup>8)</sup> 融和の状態を達成したアトランティスは「恐ろしい津波に眼路からかき消されてしまった」<sup>9)</sup> と語られる。このイメージが持っている両義性に注意すべきだろう。アトランティスの沈下は、一方では、「黄金時代の再来」として、世界の根源的な融和への回帰を表現している。しかし一方では、それは「洪水-Flut」に呑み込まれてしまったという破壊と死のイメージでもある。後の隠者と坑夫の対話において、大洪水時代の自然に触れて、「これらの洞窟が大きくなり、結びつき、恐ろしい潮が地を覆っていた時代までさかのぼってみると、私は自分が未来の夢、永遠の平和の子であるように思えるのです」<sup>10)</sup> と語られる。すなわちここで、アトランティスの沈下という古代の黄金時代のイメージ自体が両義化されている。(この両義性については後述する。)

さらに、坑夫の歌では

「ついに呪縛から解き放たれ／海は人もない城を浸す／そして柔らかな緑の翼にのせ／我らを故郷の胎内へ連れかえる」<sup>11)</sup> と歌われる。

ここで流体への沈下は、自然の完全な調和への回帰を意味している。このような形象に決定的な影響を与えているのが、ヴェルナーによる岩石の水成説と「原水」という概念であったことは言うまでもない。<sup>12)</sup> さらにさまざまな自然哲学的な背景のもとにこのイメージは形成されているのだが<sup>13)</sup>、それは冒頭のオプターディンゲンの夢と結びつくことによって、調和的な、エロティックな生命の源泉を暗示するものとなっている。

しかし、既にアトランティスのメルヒェンの結末の両義性からもうかがえたように、この流体への沈下はもうひとつの意味をもっている。すなわち「死」である。

オプターディンゲンの2番目の夢を見よう。流体という観点からこの夢は、これまで述べてきたことを集大成していると考えられるのだ。文字どうりそれは「魂

の思いがひとつに流れこんだ」<sup>14)</sup>「不思議な夢」<sup>15)</sup>なのである。

まずマティルデの水死が描かれる。つづいて水は一度消え、泉は音と化する(最初の夢では泉は完全な無音状態にあった)。彼は唇を水で濡らし(最初の夢の回復。」「花や木々は彼に話しかけ」<sup>16)</sup>(黄金時代にあっては万物が語ったとこのロマンのなかでこれまで何回も語られてきている)、「故郷にいるかのような落ち着いた快い気分になった」<sup>17)</sup>。彼はマティルデと再会する。そして上を見ると、彼らの頭上を「青い川」<sup>18)</sup>は静かに流れているのである。これはハインリッヒが出発の場面で浸ろうとした「青い潮」と結びつく。そこでは「浸ろうとしていた」流体が、既にここでは彼の頭上を流れている。すなわちここでは「出発」において暗示された状態が成就されたことがうかがえるのである。またそれは、鉱山の城の「胎内」への還帰という未来の予言の成就でもある。そこは「父、母の国」であり、そこで二人は永遠に一緒なのだとマティルデは語る。不安と喜び、死と復活という対比が、この夢をはじめのものと分ける最大の点である。花のなかに顔だけ現われた女性像も、ここではマティルデという具体的な女性となっている。流体という同じ要素が中心となることで、かえてこれら2つの夢の相違は明確なものとなり、第二の夢が、より拡大され、これまでの様々な経験を含みこんだもの、これまで暗示されてきたものの成就された状態を描きだしていることを、理念そのものではなく、イメージによってはっきりと理解させている。

はじめの夢と2番目の夢を分かち最大の点は、「死」にあった。「死と再生」という2番目の夢の根幹をなすモチーフは、クリングゾール・メルヒェンにおいて、ひとつの世界に拡大されて繰り返される。ここでも流体が現われるのは注目すべきことだ。

焼き殺された「生」の灰のなかから「乳青色の流れ」<sup>19)</sup>が吹き出し、亡者を呑み込むと、「天と地は甘い音楽へと流れこんだ」<sup>20)</sup>。水のうえの花のなかには恋人が抱き合い、世界の愛による合一をあらわす。再び、流体と音が結びついている。2つめの夢にあっては泉が音となっていたが、ここではそれが世界全体へと拡大されている。

さらにこのメルヒェンの最後の場面では、死と再生は、「飲み物となった母」というイメージをとる。ここでもうひとつのイメージの系列が存在していたことが想起される必要がある。すなわち「飲まれるもの」としての流体である。

最初の夢にあっては、泉の水は「霊的な息吹」となり、2番目の夢では、それ

は「言葉」となる。さらに「飲む」ということから「ワイン」のイメージが導きだされ、クリングゾールはワインを讃える歌を歌う。それは、ワインの誕生を歌いながら、のちのアストラーリスの誕生を思わせるような、生誕の賛歌となっているのである。

「飲む」―「吹き込まれる」という行為は（当然ここには、インスピレーション、プネウマが含意されているわけだが）、クリングゾールのメルヒェンにおいて明確に「死と再生」という根本モチーフと結びつけられるのだ。母の灰を溶かした「神聖な飲み物」<sup>21)</sup>を味わうと、「体の内部に母親の親しい挨拶を感じて言葉にできぬ喜びにふるえ」<sup>22)</sup>、「すべての人に母親はよみがえり、その神秘的なあらわれはすべての人を浄めるかのようなだった」<sup>23)</sup>。液体の精神化、その女性としての形象化、エロティックな力―最初の夢にあったこのような特性が、ここでよみがえっている。しかもそれは、世界全体に永遠の生命を与えるものへと高められているのである。

このように見ていくと、ひとつの物質が繰り返し現われながら、その繰り返しのなかで様々に変容していく様が見て取れるのだが、注目すべきは、その変容のなかに、ロマーンのなかに登場する様々なテーマ、モチーフが織り込まれていくということだろう。ノヴァーリスにおける流体を別の何か抽象的な概念に翻訳することがナンセンスなのは、ここに由来する。さらに物質的想像力とは、あくまでもテキスト全体に位置付けられることによってその特性を明らかにするのであり、その位置付けを見るためには、一度そのような物質から離れて、イメージの運動そのものに眼を向けることが必要となる。そしてそれは作品を貫く「まなざし」そのものに注目することに他ならない。

ひとつの物質的想像力に限定されることなく、イメージの運動そのものに眼を向けるとき、まず目にとまるのは、「形象の明確化」という運動である。まず冒頭の夢のなかで様々な体験の後「ついに明け方となって、外が白みはじめると、彼の魂はより静かに、形象は明確で持続的になった」<sup>24)</sup>。先にみた流体のイメージが現われるのは、その明確な形象としてである。このような形象の明確化は、つづく「夢のなかの夢」<sup>25)</sup>にも確認できる。水浴の後、流体のなかで、彼は一種の甘いまどろみに襲われ、名状しがたいいくつかの出来事を夢見るのだが、そこからある別の光によって目覚めさせられる。青い花のヴィジョンをここで見ることになる。注目すべきなのは、形象の明確化が「目覚め」のモチーフと結び

についてのことだ。ひとつの夢からもうひとつの夢への移り変りが、形象の明確化によって行なわれ、次第にその形象の象徴化は高まっていく。

このような明確化は、ツリーマとの出会いの情景にも現われる。十字軍の話に興奮したハインリッヒは外にでる。「山々や森や低地からなる涯しない彼方」からなる遠景が彼の心を和らげる。(遠景—距離の問題はのちに取り上げる) そこで、「彼の内なる動揺は静められた。戦場の喧騒は消え、ただ澄みきった、形象に満ちた憧れだけがとどまった。」<sup>26)</sup>。そこで彼はツリーマと出会うのだ。

つづいて坑夫と隠者との対話では、自然の沈静化が話題となる。「自然の産出力が尽きていくにつれ、その形成し、純化し、協同する力は強まり、その心情はより多感で繊細に、その空想は多様で象徴的となり、そしてその手はより軽やかで器用になったのです」<sup>27)</sup>。この自然はツリーマの語る「ポエジーの国」<sup>28)</sup>と明らかに重なりあっている。

この言葉の直前に「恐ろしい大洪水」に言及されているのは慎重な解釈を要求する。この洪水と、出発の場面にあられる潮との違いを見過ごすことはできないからだ。既に述べたように、この洪水はまずアトランティスの沈下を相対化するという機能を持っている。しかし問題なのは、単なる相対化ではない。後の坑夫の歌と結びついて、その沈下とこの洪水との質的な相違を明らかにすることが読み手に課せられているのである。

そこで明らかとなるのは、この潮は、決して単なるカオスへの溶解を表現しているのではないということである。そこでは明確な形象が保たれたまま、それが流体へと溶け込む。決して拡散と言う一方向への運動ではなく、常にそれは凝集という反対の運動をも含み込んだものとしてある<sup>29)</sup>。

流体のイメージは、この「形象の明確化」という運動と結びついたとき、初めてその本性を明確にする。ここでは、単なる物質的想像力というのではなく、イメージの運動性の結びつきこそが問題なのである。そしてカオスから明確な形象へという運動は、収斂—凝結という運動とも結びついている。

先にみたように、最初の夢において既に執拗なまでに溶解と形象化が結び付けられていた。

出発の場面でも、「青い潮」へと世界は溶解、拡散するが、それにつづいて、「あの不思議な花」<sup>30)</sup>の姿がくっきりと浮かび上がる。あたかも「青い潮」から「青い花」が結晶化したかのように。その運動は、「名状しがたい出来事」<sup>31)</sup>から青

い花のヴィジョンへとという夢の運動と同一である。このような形象化が、結晶化となり、鉱物というイメージへと展開されていくのだ。そしてその鉱物イメージが、再び「神秘の海」へと沈むということで、この2つの運動はひとつに結びつく。

月の情景も、「天と地は甘い音楽へと流れこんだ。奇跡のように美しい一輪の花が輝きながら柔かく満ち広がる水面を漂っていた」<sup>32)</sup>と描きだされる。

「青い花」とは結晶化の産物なのだ。それは世界を充たす流体の凝集したものである。最初にこの花が現われるとき、泉の傍らには「さまざまな条紋の浮き出た濃青色の岩」<sup>33)</sup>が聳え、空は「濃紺色で限りなく澄みきっていた」<sup>34)</sup>。世界全体が「青」で充たされているなかにこの花は現われるのだ。出発の場面についても同様なことがいえる。世界が再び融和するとき、それは「相乗されたカオス」<sup>35)</sup>でなければならない。すなわち、万物が溶解したカオスから、それは一度凝集、結晶化しなければならない——しかしこの結晶化の産物は、他とのつながりを失った、孤立した、単なる対象ではなく、再び万物と結びつかねばならない——このような独特の凝集のイメージとして「青い花」はある。ここに述べられたのは、単なる「理念」ではない——それは詩的形象を概念へと翻訳することによって抽出されるのではなく、形象どうしの結びつき、イメージが形づくられる運動のプロセスそのものから明らかになるものなのだ。

このようなイメージの運動にあふれたヴィジョンの出発点には、現実の個々の対象からの離脱が必要とされる。彼におけるヴィジョンとは、決して「描写」ではなく、ある限られた物質の多様な運動であるからだ。「描写」からの離脱は、まず現実に対する「距離」によってもたらされる。それは「夢」であったり、「彼方」であったり、「遠い国」の話である。オフターディンゲンを取り巻く現実から、彼のまなざしが一度引き離され、「彼方」へと向けられたとき、ヴィジョンが現われる。このような距離化として、まず考えられるのが「旅」である。出発の場面で、「旅」と「死」が結びつけられるのだが、それは「これまでの世界が自分から引き剥がされ、そしてまるで見知らぬ岸辺に打ち上げられた」かのような感情として現われる。あれほどまでも必要不可欠と見えた現世の事物の無常性に対する認識は、死の最初の前触れとなり、「長い間夜の幻影のように人間を恐れさせた末に」、「持続する確固たる世界への憧憬が高まるにつれ、ついには好意深い道標、慰め深い友となるのである」<sup>36)</sup>——事物に対する距離化と「死」、そ



して「持続する確固たる世界」の結びつきがここで明確に語られている。しかし、ここでは、そのような思想的な言述ではなく、まずはイメージそのもの——というよりもそのようなイメージをとらえる「まなざし」——に焦点をおくことにする。

彼が最初に見る夢は「見渡すかぎりの茫漠とした広がり」と荒々しい見知らぬ地方<sup>37)</sup>の夢であり、出発のさい彼を襲う「青い花」のヴィジョンは「高みに立って」<sup>38)</sup>、「新しい見知らぬ地方」が広がり、いま駆け抜けてきた風景が日の光に照らしだされたとき、すなわち、彼の旅路の「これまで」と「ここから」が、「未知の世界」と「既知の世界」が、いずれも「見下ろされる」ものとして——「距離」を持った視線にとらえられたときなのである。また、ツリーマとの出会いの情景は、「古びた岩の高みから、森におおわれた谷間を見下ろす」オフターディンゲンのまなざしが、「山々や森や低地からなる涯しない彼方を遠望し」、「内なる動揺は静められ」、既に述べた形象の明確化が行なわれた後描かれる<sup>39)</sup>。「見下ろす」という視線の運動に注意する必要がある。ツリーマの語りの後で、現実の距離化とこの運動ははっきりとした形をとる。それは「月」という形象と結びついている。「月は慰めるような観客の姿を示し、地表の起伏を超え彼を高みへと昇らせた。この起伏は、さまよい人にはどれほど険しく、よじのぼることもできぬほどに思えるとしても、高みからはなにものでもないように見えるのだった。」<sup>40)</sup>

ここでは、月はその視線の出発点としての役割をはたしているが、つづいての洞窟探険の途中でのヴィジョンでは、その光が現実の距離化をもたらしている。

「月は柔らかな輝きに包まれて丘の上にかかり、すべての被造物のうちに不思議な夢を立ち昇らせていた。自ら太陽の夢であるかのように、己れの夢にくるまった世界を超えた高みにあって、無数の境界に分かたれた自然をあゝの童話のような原始の世界に連れ返した。そこでは、すべての萌芽が未だひとりで眠りにつき、孤独で汚れなきままにそのはかりしれぬ存在の不分明な充溢を展開させようとかいもなく憧れていたのだった。」<sup>41)</sup> ここで、境界の消滅は、ちょうど流体への溶解という運動と重なり合う。このように一度自然がその明確に分節化された形象を失った後、ハインリッヒは「荘厳な大聖堂」<sup>42)</sup>としての自然という明確なヴィジョンを見るに至る。このヴィジョンに到達するには、月の光による世界の曖昧化が必要だったのだ。

クリングゾールのメルヒェンにおける融和のヴィジョンが、まず「お芝居」と

して展開されるのが、月の宝物庫の中だった事は見逃されてはならない。そこで、ジグスタンとエロスの「小高い丘の上から」<sup>43)</sup> 世界を見下ろしている視線の前で、この世界の死と再生のヴィジョンは展開されるのである。見下ろすという運動の二重化と、世界の距離化の相乗がここに見られる。

世界は、「遙か彼方」を「見下ろす」、まなざしによって、その個別性、対象性を失う。それは、静止した個物の描写ではなく、イメージの運動を描くというヴィジョンの大前提となっているのである。

一度高みに昇り、そこから世界を見下ろすというこの作品に特徴的なまなざしは、「上昇」と「下降」という二つの運動を結びつけるものとなっている。

この運動が最初にはっきりと現われてくるのは、言うまでもなく、ハインリッヒの第一の夢における水柱である。吹き上がる水は、空中で飛散し、下降しながら再び水板に集まる。この下降の運動を受けるように、オフターディンゲンの水浴—流体への沈降が描かれ、この流体のなかで、様々な思考や、形象が立ち上がり、再び溶け込んでいく。この流れを下っていき、青い花のヴィジョンに出会うのだが、そこでは泉は「吹き上がると空中で消える」すなわち下降という運動性が失われている。ここで消えた流体が、いわばこの夢の世界全体に浸透し、その結晶化として「青い花」が現われてくるのは、既に見た通りである。青い花のヴィジョンにおいて、この二つの運動がひとつに結びつく、すなわち「茎はどんどん延び」—上昇し、「花は彼のほうにむかって身を傾ける」—下降する。この二つの運動の結びつきとしての融和のヴィジョンという観点から他の場面を見てみよう。

出発の場で、オフターディンゲンは「青い潮」に身を「沈める」。するとそこに青い花のヴィジョンが「浮かび上がる」。

二番目の夢では、まずマティルデは流れに「沈む」。しかし二人が再会したとき、そこでは流れに沈むという運動ではなく、「見上げる」という行為が決定的となる。見「上げる」ことによって、彼らは、自分たちの世界が、この青い潮——ここでは流体というよりも、むしろエーテルとでも言うべきもの——の流れに充たされているのを見いだすのだ。アトランティス・メルヒェンでは、融和の象徴としての「子供」を王は「天に向かって高く掲げ」、その後この国は海に「沈んだ」とされる。

鉱山の章におけるこの二つの運動は、鉱山学と天文学—「立ち登る」過去と「舞

い下りる」未来というペアの中にも見いだせる。ペーメに影響されたといわれている<sup>44)</sup> ヴィジョンのなかで「荘厳な大聖堂の石の床からは厳しい原始世界が立ち登り、一方その九天井からは、明るく喜ばしい未来が金色の天使達となって、歌いながら彼のほうに漂ってくるのだった」<sup>45)</sup> と描かれる。時間の流れが、決して一方向ではなく、このように二つの運動の結びつきとして描かれるということは注目に値する。また、同じイメージが、冒頭の「献詩」にある——詩の力が天使となって、舞い下り、目覚めた「私」は、その腕に抱かれて、遙かな天へと駆け昇るのである<sup>46)</sup>。過去と未来が二つの運動で表現される——これは坑夫と隠者との会話にも見て取れるものだ。「天文学者にとっては天が未来の書であり、他方あなた方（坑夫）には、大地が古代世界の形見を明らかにするのですね。」<sup>47)</sup>

この二つの運動が、それをとらえるオフターディンゲンの内面に反映されているのは次の言葉で明確になる。彼らの対話を聞いて、「予感に満ちた内面の新たな発展」<sup>48)</sup>を感じ、「多くの言葉、多くの思考がまるで生命を生み出す花粉のように彼の奥底に降りかかって、またたく間に彼を若年の狭い圈内から世界の高みへと運んだ」<sup>49)</sup>。世界の意味連関の解説が「一望のもとに見渡す」というまなざしの運動として表現されているが、そのようなまなざしは、「世界の高み」からのみ可能であり、そこに運ばれるという上昇の運動を前提とする。この運動が、彼の「深部」への「花粉」の「降りかかり」という下方への運動を前提として見逃されてはならない。というより、この奥底への沈み込みが、そのまま世界の高みへの上昇となるのだ。オフターディンゲンの内面にあって、この二つの運動が完全にひとつのものとなっていることが強調されねばならない。さらにここでの「高み」への上昇は、決して世界から離脱した、隔絶したものではない。それは「狭い生活圏」からの脱出ではあっても、断じて「世界」そのものからの脱出を意味してはいない。これはオフターディンゲンの世界認識の根本的な特性である。物質的イメージとその運動、まなざしの運動へと進められてきたこの分析によって、オフターディンゲンの認識の特性という新たな視点へと我々は導かれるのである。

これまで見てきたように、このロマーンに描かれるヴィジョンは、いずれもごく限られたいくつかの運動のペアの結びつきという形をとっている。しかし決して単調な反復という感覚を呼び起こしはしない。それはなぜだろうか。

まず確認しておかねばならないのは、それぞれのヴィジョンが決して閉じてしまわずに互いに結びついているという事実である——たとえばアトランティス・メルヒェンの結末部分が、坑夫の歌につながり、そのいずれもが坑夫と隠者の対話のなかで、「大洪水」という逆のイメージと結びつけられたり、流体が次第に変容していきながら、「沈み込む」―「飲む」という運動のなかで「死と再生」という根本モチーフへと展開されていったり、出発の「青い潮」と二番目の夢の「青い河」のようにひとつのイメージが円環を作り（イメージの一致）、しかし運動という点からは異なったものとなっている（下降と上昇）ことによって、たんなる再帰ではない回帰を造り出している。

さらにこれらのヴィジョンが全体の流れのなかで、ほとんど周期的に現われているということも見落とすことはできない。この周期性が、それらのヴィジョンどうしの結びつきに対して読み手の感覚を鋭敏にする。無意識のうちに読み手はそれらのヴィジョンを互いに重ね合わせ、そこに共通する物質的想像力と、イメージの運動を読み取る。このような能動的な読書行為は、「似たような話をどこかできいたことがある」と思い、ついにはそれらのメルヒェンや伝説、対話などを思い出して「一本の魔法の糸」<sup>50)</sup>に結びつけることに成功するオフターディンゲンの営みと重なり合う。どのように重ねあわせればよいのか、そこからどのような「魔法の糸」が紡ぎだされるのか——それは直接語られることはない。その営みは、まったく読み手の能動性に委ねられている。

この「周期性」と読み手の能動的想像力によるイメージの結合の結びつきをより詳しく見るためには、ここで分析を全体の構成へと向けることが必要となる。

## II

既にヴァルツェルが指摘しているように、この第一部の各章は「確固とした結尾を持ち、それぞれがきれいに分割されている」。「単純で簡潔な幾何学的構成——いずれの部分も切り離された、境界付けられた、固有の全体である」<sup>51)</sup>。それらの「固有の全体」のなかで、(I)で分析したイメージがどのような位置におかれているかをみると、それはオフターディンゲンの歩みのひとつひとつの節目に位置していることが見て取れる。初めてポエジーの世界を開示する夢、旅への上り、坑夫と「歴史」を体現する隠者との出会い、マティルデとの別れ―死と再

生を予感させる夢、「期待」と「実現」の橋渡しをするクリングゾールのメルヒェン——これらのヴィジョンは、新たな対話を導いたり、(ツリーマとの出会い、最初の夢)ある語りを結ぶものであったり(アトランティス・メルヒェン)、ロマンの展開される場が変わるときに(鉱山への途上におけるヴィジョン)現われる——すなわち導入と完結という機能を持っている。

このことと関連して、このロマン全体の構成については、エーレンシュペーガーが示唆にとんだ見解を発表している。(『オプターディンゲン』の叙事的構成 1965)。その結論に同意することはできないが、これから見る指摘は、『オプターディンゲン』解釈の大きな前提となると思われる。彼によれば、このロマンは、あるひとつのユニットが組み合わされることによって構成されている。そのユニットは、「現実——対話(これにはモノログも含まれる)——ポエジー」という3つの部分からなる。彼の見解を引用してみよう。

「この作品は、常に同一の構成からなる一連の叙事的統一体の連鎖からなっている。(……)この3つの段階ははっきりと分割することができる。現実的段階と、対話の段階、そして夢とポエジーからなる絶対的世界の段階である。(……)ロマンの現実における限定された対象は対話の層において思想的に内面化され、かすかな魔術をもって「論じられ」、遂に詩的絶対へと変容し、(現実へと)再帰するのである。」<sup>52)</sup>「それぞれの章の末尾は、同時にこのひとつの統一体の末尾であるか(1, 3, 4, 5, 9章)、あるいはひとつの統一体内部におけるある層から他の層への接続部にあたる(2, 6, 8章)」<sup>53)</sup>。

この指摘によれば、先に分析したヴィジョンは、いずれもこの3番目の層、すなわちひとつの叙事的統一体を完結させる部分か、あるいは新たな統一体を導く挿入部にあたっていることになる。これらのヴィジョンの登場に感じられたある種の周期性は、この同一の統一体の連鎖によっていたといえる。

ここでこのような同一構成の連鎖を、エーレンシュペーガーは、ノヴァーリスの「無意識的な内的リズム」に帰している。「ノヴァーリスは無意識的にこの構成法則にしたがっていた。そして自分が常に同じやり方をしていることに幸いにも気づけなかった。この作品の雰囲気秘密は、この、基調リズムへの無意識的な共鳴にあった(……)この作品の真正さは、まさにこの規則性が無意識的に形成されたということにあり、それは内的必然性から生まれたものなのだ。」<sup>54)</sup>しかしそれを「無意識」の産物と決め付けてしまうことにはおおいに疑問がある。

まずその各構成部分の完結性については、意識的であったことは明らかである。『オフターディンゲン』のための覚え書きに次のようなものが見られるためである。

「個々の独立した章におけるドラマ的叙述。年代記的に進行する物語のもつ不快さ」<sup>55)</sup>

「ロマーンの書き方は連続であってはならない——それはそれぞれの周期に分節された構成でなければならない。それぞれの小さい部分がひとつの切断された——境界付けられた——独自の全体でなければならない」<sup>56)</sup>

ここで「周期」という言葉が用いられていることに注目せねばならない。周期とは、ある同一物の反復を意味するからである。

また、このような分割は非常に有効だと考えられるが、全面的に賛成できるものでもない。何よりも問題なのは、彼が「現実」の層と「ポエジー」の層を完全に分離してしまっている点である。彼によって「現実」の層とされた箇所にも、ヴィジョンを見ることができる。それは現実へのヴィジョンの浸透に他ならないのであり、その意味で3番目の「ポエジー」の層とは異なった、独立した考察を必要としているように思われる。このような箇所としては、「出発」「ツリーマとの出会い」「洞窟への探険の途上」「宴会」が挙げられる。特に「ツリーマとの出会い」と「洞窟への途上」を、エーレンシュベガーは、二つのユニットに挟まれた現実の層の挿入とかなり苦しい解釈をしているが<sup>57)</sup>、このヴィジョンの重要性は、決してそのような位置付けではとらえきれないであろう。

全体に周期性を見いだすだけでは十分ではない。そこには明らかにもうひとつの運動——すなわちオフターディンゲンの詩人への歩みに体现されている「上昇運動」も存在しているのである。これについては既にヴェルツェルも指摘している通りである。それぞれの章は、簡潔な時の提示で始まり、詩的な高揚で幕を閉じる。章どうしの関係においても、オフターディンゲンの最初の夢と六章の夢の間、ポエジーをめぐる商人との、クリングゾールとの、そしてジルベスターとの対話の間には質的な高まりが見いだせる<sup>58)</sup>。しかしまた同時に、そこには「下降」の運動もみられることを彼は見逃してはいない。それを彼は「音楽的構成原理」としての「上昇と下降—Auf und Ab」と名付けている<sup>59)</sup>。(それは(I)において見い

だされたイメージの運動性と一致する)。しかしこの、各章を貫通している運動と各章の独立性、完結性がどのように結びついているかについて、彼は明確な説明はなし得ていないようだ。

この二つの特性の結びつきは、エーレンシュペーガーの指摘する叙事的根本構造というシェーマの中でよく説明され得るように思われる。つまりヴェルツェルが「上昇」というとき、それはそれぞれの章全体を通してみたときの相互関係ではなく、ある層どうしの関係においてのものであるようなのだ。たとえば、ヴィジョン（三番目のポエジーの層）の層では、オフターディンゲンの最初の夢と二番目の夢との間において、また、対話の層では、オフターディンゲンと父、オフターディンゲンと商人との対話から、クリングゾールとの対話へとというようにである。そこで、それらの層をつながりとしてみたときには、たしかに「上昇」が見られるが、章どうしを全体としてみると、「上昇と下降」という二つの運動の結びつきが見られることになる。この場合の「下降」とは、あるユニットから他のユニットへの移行、すなわち、ヴィジョンの高まりから現実の層への移行と見ることができる。

要するに、『オフターディンゲン』全体を「上昇」という一方向的運動に解消することはできないのである。既に見たように、ヴィジョンにおいては次第に高まっていくプロセスが見て取れるが、それはあくまで「現実—対話—ポエジー」というユニット全体の結びつきのなかで見られねばならず、そうするとより複雑な「上昇と下降の結びつき」という運動が見られることになる。

このことが、各章の独立性を強めていることは言うまでもない。ひとつの運動によってすべての章が結び付けられているのではなく、二つの運動の交錯が、「上昇—下降」という運動単位を形づくり、運動そのものを分節化しているためである。

そこでそれは、「上昇と下降」というよりは、「反復の中の展開」と呼ぶほうが適切であるように思われる。詩的ヴィジョンまで高まったあと、再び現実へと戻り、対話へと移行し、再びヴィジョンへとという周期的な反復の中で、ヴィジョンそのもの（これについては既に見た通り）も、対話もいずれも自己展開を続けていくのである。

既に述べたように、イメージ分析から全体の構成へと視野を広げる際の導き手となったのは、オフターディンゲンの詩人としての自己認識の展開という一本の糸だった。そこで見いだされた「反復の中の展開」という全体の構成原理は、こ

のオフターディンゲンの認識の歩みとも結びついているはずである。それは決して、作品を離れ、直接「作者の無意識」などに還元されるべきものではない。これまで「イメージの運動の連関」「構成」という二つの層で見いだされたこの原理は、「作品のなかに形象化されている認識—理念の展開」に照らし合わされることが必要なのである。作者の一意識的にせよ、無意識的にせよ—作品全体を方向づける志向が考察の対象となるのはあくまでその後でなければならない。

### III

見知らぬ男から青い花について聞いたことが、オフターディンゲンの詩人への歩みの出発点となったのだが、その時彼は「今までこんな気持ちになったことなんてなかった。まるでさっきまで夢をみていたか、それとも眠っているうちに別の世界に来てしまったような気がする」<sup>60)</sup> とつぶやく。ここで注目すべきなのは、それが「目覚め」として描かれているということ、すなわちそれまで彼が暮らしていた世界が夢だとされているということである。ここでは通常の夢と現実の関係が転倒されている。この言葉のあとすぐに第一の夢が描かれるのは偶然ではない。既に転倒された関係の中で、この夢は現実とは関係のない単なるファンタジーとしてではなく、「夢としての現実」の本来の現実性を開示するものとなっているのである。またその中で青い花との出会いが、夢の中での夢からの目覚めに伴われていることは、この「目覚め」という行為がオフターディンゲンの認識の大きな特性となっていることを示している。「目覚め」は夢の中断や単なるその否定ではなく、「相乗」の果てに見いだされるもの、すなわちあくまで夢の「内部から」近づいていくべきものとされているのだ。

見知らぬ男の話に、そして不思議な夢によって、それまで住んでいた世界から「別の世界」へと足を踏み入れたハインリッヒは、さらに現実的にもこの住み慣れた世界を離れることとなる——彼は旅にでる。そこで彼は「いま旅していこうとする世界を長くさまよったあとで再び故郷に帰ってくるかのような、それだからそもそも故郷にむかって旅をしているかのような奇妙な予感」<sup>61)</sup>を抱く。ロマーンの展開において実際にオフターディンゲンは故郷へ帰ることになるよう計画されていたと、残された準備稿からも推定されている。しかしそのような筋の展開にこの言葉を還元してしまうと、この「故郷」という言葉をあまりに限定し



てしまうことになりはしないだろうか。オフターディンゲンの旅は、彼の詩人としての自己認識への旅でもあるのだから、そのような「認識の旅」のなかでこの言葉を考えてみるのがぜひとも必要なのである。

認識の旅における「故郷」とは何か。少なくともそれは、まったく未知の目標のようなものではあり得ない。すなわち、オフターディンゲンは、未知の、まったく新しい認識をめざした旅を続けるのではない。彼は白紙の状態から新たな認識を獲得していくのではない。先に引いた言葉がそうであったように、彼は常に「予感」を抱く。そして彼における認識とは「いまはぼんやりとした予感にすぎない多くのことを、もっとよく理解できるようになる」<sup>62)</sup> ことなのである。詩人を賛美する旅人の言葉を聞いて、彼はこう語る。「ぼくには急に、ずっと若い頃にどこかでそれについて語られているのを既に耳にしたような気がしてきました。でも、それについては、もう何一つ思い出すことはできないのです。けれど、あなたがたがお話になっていることはこんなにもはっきりとしていて、まるでぼくもよく知っていることのようなのです。」<sup>63)</sup> 先に「予感」とされたものが、ここでは「思い出」になっている。さらに坑夫と陰者の対話を聞きながらハインリッヒは「予感に満ちた内面の新たな展開」<sup>64)</sup> を感じるのだが、そこでは「たった今過ぎ去ったばかりの数時間がまるで長い年月のように背後に横たわり、彼はこれまで別なふうに考えたり、感じたりしたことはなかったように思った」<sup>65)</sup> のである。

「予感」と「思い出」の、未来と過去のこの結びつきは、オフターディンゲンの認識のなかにのみ現われてくるのではない。それは、第五章の坑夫と隠者の対話の中ではっきりとした形で提示されている。「天文学者にとっては天が未来の書であり、他方あなた方（坑夫）には、大地が古代の形見を明らかにしている」のである。また、隠者は「過去と未来の神秘的連鎖」に基づいて「希望と思い出から歴史が組み立てられる」<sup>66)</sup> と語る。

この言葉から連想させられるのは、『雑録集』(“Vermischte Bemerkungen”)のなかの次のフラグメントである。

「思い出と予感、あるいは未来の表象以上に詩的なものはない。習慣的な現在のは両者を制限することで結びつける——接触が生じ、凝固によって——結晶化が起こる。しかし精神的な現在というものがある——そこでは両者は溶け合うことで合一する——そしてこの混和物が詩人の元素であり、大気なのだ。非精神は素材である。」<sup>67)</sup>

ここでは「普通の現在」と「精神的な現在」が対比されている。これは何を物語るのか

(I)で、ヴィジョンの生まれるのはオフターディンゲンのまなざしが現実に対し「距離をとり」それを「見下ろす」ときであると述べたが、これは時間的な観点から見れば、「現在」がその直接性を失うことに対応しているといえる。「現在」は過去から未来へという直線的な唯一の時間経過上の一点ではなく、「予感」に浸透され「思い出」として振り返られるものとなっているのだ。冒頭で夢によって現実が逆転させられたように、ここで未来と過去が現在を超越したものとして現われてくるのである。これを「現在」の「脱現実化」と呼ぶこともできるだろう。これはさらに詩作品によって果たされ得るともされる。商人はハインリッヒに向けて、——これが彼が「詩」というものと触れる最初の機会となるのだが——一次のように語る。「まるで深い洞穴からのように、古い時代と未来が、無数の人間が、不思議な土地が、そして奇妙な出来事がわたしたちの内部に立ち昇り、わたしたちを見慣れた現在からひきさらっていくのです。』<sup>68)</sup>

世界に対する「距離化」は、まず空間的には「旅」として表現された。それがここでは時間という側面からなされるのである。

オフターディンゲンは「未だ経験していなかったもの」としてさまざまな話を聞き、「これまで未知だったもの」へと目を開かれる——これは外部世界からの認識と言い換えられよう——が、それを「既に知っていたもの」すなわち「内部世界に既に存在していたもの」として認識するのである。「未来」において獲得されるべき認識は、既に「過去」において存在していたものとされる。

ただしここで注意しておかねばならないことがある。「現在」と同様に、ここで用いられている「予感—未来」と「思い出—過去」という二つの概念のペアは、日常的な、直線的な時間秩序のなかに位置づけられうるものではないということである。

これは先の商人の言葉の中で「古い時代や遠い未来」と併置されていることとも結びついてくる。

まず確認しておかねばならないのは、過去と未来は、単なる発展という関係にあるのではないということだ。あるフラグメントでは次のように語られている。「未来の世界にあってはすべてがかつての世界と同様であるが——それでもすべてがまったく異なっている。未来の世界は理性的なカオス——自己浸透し——己れの内部と外部のいずれにも存在しているカオスである——カオス<sup>2</sup>あるいはカ

オス<sup>69)</sup>。未来はまさに過去の「反復」でありながらそれは「まったく異なったもの」として「より高次なもの」へと「発展」したものである。

ここでしかし注意しておかねばならないが、このような歴史に対する考察を、そのままオフターディンゲンの認識の時間性へと直結することはできない。このような歴史的考察は、それがあくまでこのロマンの展開の中でどのように形象化されているかという見地から検討されねばならない。空間的な「常に故郷にむかっていた」<sup>70)</sup> 旅は、時間的には「より高次の存在としての未来の過去への回帰」と照応し、作品の基本構造を決定づけているのだ。

作品全体という視点から、再びオフターディンゲンの認識の特質という点へ戻ってみると、この時間性に関して、何よりも先に挙げた「脱現実化」という側面に重点がおかれねばならぬことは明らかだろう。

ここで強調されておかねばならないのは、この現実の直接性の喪失とは、決して「現在」からの離脱を意味してはいないということである。それは現実から距離をとったまなざしが、決して現実から目をそらしてしまいはしないのと同様である。ハインリッヒがマティルデに語る次の言葉は決定的な意味を持っている。「そうだよ、マティルデ、より高い世界というのは、普通ぼくたちが考えているよりも近くにあるんだ。もうこの世界でもぼくたちはそのより高い世界のなかに生きていて、それがこの世の自然とごく密接に織りなされているのを目にしているんだ。」<sup>71)</sup> さきにエーレンシュペーガーが三つの層をあまりに明確に分離しすぎていることに対して否定的な意見を述べたのは、まさにこの言葉が持っている意味と、たとえば洞窟へいく途上のヴィジョンとの結びつきを彼は見逃していると思われるためである。現実へのヴィジョンの浸透という意味でそれは決定的な意味を持つものであり、実際そのヴィジョンによって、オフターディンゲンは「自分と広い世界との関わりのすべてを一望のもとに見渡」<sup>72)</sup> すに至ったのだ。

オフターディンゲンによる世界の「高みからの」展望は、彼の内面への沈潜と決して分離され得るものではない。これは、『雑録集』においては次のような二つのフラグメントによって表現されている。すなわち一方では「万有は我らの内にあるのではないか？ 己れの精神の深みを我々は知らない——内部へと秘密に満ちた道は通じている。我らの内にあるのでなければどこにも、永遠とその世界——過去と未来は存在しない。」<sup>73)</sup> と言われるのに対し、さらに次のように語られるのである。「(……) 最初の一步は内部へのまなざし——他から切り離して我々の自己を観照することである。しかしここにとどまるものは、まだ半ばしか成功

したとはいえない。第二の歩みは、外部への活発なまなざし——外界の自律的な、持続的な観察でなければならないのだ。』<sup>74)</sup>

ここでは第一歩と第二歩という形で段階づけて語られているが、これは常に読者に自発的な「追思考」を要求する独特の書法によるものと解釈したい。すなわち、最初のフラグメントで語られたことが、あくまで事態の半面であることを強調するために、ここではそれが「半ば」とされているのだが、実際にはこれはこのように順次遂行される営みでなく、この二つの道は同時に歩まれねばならないのである。まさに、ノヴァーリスによれば、魂のありかは、「内界と外界が触れ合うところであり、両者が相互浸透するところでは——魂は浸透の生じるあらゆる点に存在する。』<sup>75)</sup> したがって魂の探求としての認識は、この接触点から内界と外界とに同時に進まねばならないはずなのだ。

このような認識によって到達されることがめざされる状態、それが「精神的な現在」に他ならない。ハインリッヒの言葉にもあるように、この世界と「高次な世界」とが織りなされているのであれば、未来と過去も現在のうちに存在しているはずである。「脱現実化」とは単に現実の超越ではなく、正確に言えば、それは「超越界と織りなされた世界」としての「高次元現実」への「目覚め」を準備するものに他ならない。

フラグメントのなかにきわめて簡潔な形で——しかしそれを読み解くには読み手の能動的な「追思考」を要求するような方法で——語られていた「自己の内部世界の認識と、世界—外部世界の認識の結びつき」という洞察を、ハインリッヒはマティルデに向けて語る。ここで問われねばならない——それがなぜマティルデに向けて語られたのかと。

世界の本性に関する認識は、既に論及したように第五章において、現実へのヴィジョンの浸透とそれに続く「自然」と「歴史」の対話によって達成されている。既に「彼は世界が壮大でさまざまに変容していく状態で、自分の前に横たわっているのをみた」<sup>76)</sup> のである。しかし世界はいまなお沈黙したままであり、「その魂である対話は、まだ目覚めていなかった」<sup>77)</sup>。この対話は、クリングゾールとの間に、なにかんづくマティルデを待って初めて成り立つものであり、「単純な和音を無限な旋律に展開」<sup>78)</sup> させるのである。この言葉の直後にあるように、この恋人との出会いをもって「旅も終わる」のだ。(ただしここで確認されておかねばならないのだが、マティルデとの出会いは、旅の「ある段階」における終わ

りでしかない。オフターディンゲンが真の詩人となるためには、マティルデの死を経験せねばならない。）

恋人との出会いが旅の終わりをなす——ここで我々は『ザイスの弟子たち』("Die Lehrlinge zu Sais")のなかの『ヒヤシンスとバラのメルヒェン』を連想せずにはいられない。このメルヒェンは、ある側面において——このことはあらかじめ確認しておかねばならないが——オフターディンゲンの歩みを簡潔に形象化しているといえるのである。

異郷を旅してきた「見知らぬ男」の話を知り、それまで慣れ親しんできた世界との無自覚的な融和状態から引き剥がされたヒヤシンスは、「万物の住まう母」たる「イシス」女神の住まうザイスの神殿をめざし旅に出る。そして旅の果てにたどりついたザイスの神殿のベールを掲げると、そこで見いだしたものは、故郷に残してきた恋人のバラに他ならなかった——この認識の旅は、まさにオフターディンゲンのたどるものと相同形をなしているといっているが、ここで問題にしたいのは、この旅の結末が最初の構想では決定稿と異なっていたということである。1798年5月に書かれた覚え書きにはこう記されている。「ひとりのものがそれに成功した——彼はザイス女神のヴェールを掲げた——だがそこに何を見たのか——彼は見たのだ——奇跡のなかの奇跡——自分自身を。」<sup>79)</sup> 世界の根源的な意味の発見は、自己発見に他ならない——これまで明らかにして来たこの両者の結びつきがここではっきりと形象化されている。しかしそれは決定稿では恋人に置き換えられている。覚え書きにおいては「オフターディンゲン」の語り手の言う「単純な和音」のまま根源的認識が成就するのに対し、決定稿ではそれはあくまで「対話による無限な旋律」とならねばならないとされたのである。

(しかしそれが真の対話となっているのか、むしろ媒介者としての恋人を指定することによって、他者をも巻き込んだモノローグは一層閉じたものとなっているのではないか——これはノヴァーリスにおける決定的な問題のひとつである。これについては独立した論考で詳細に検討することが必要であろう。)

このメルヒェンにおいてイシス女神とバラが重ね合わされることによって、女神はその超越的存在としての現実界から切り離された在り方を否定される一方、バラも、女神と重ね合わされることによって、日常的な世界から高められたものとなっている。これは、ノヴァーリスの言う「ロマン化」のはっきりした実践に他ならない。

「世界はロマン化されねばならない。そうすれば起源の意味が再び見いだされ

る。ロマン化とは、質的な相乗 (Potenzierung) に他ならない。低次の自我はこの操作においてより高次の自我と同一化される。それはちょうど我々自身がそのような質的な相乗の系列であると同様である。この操作は未だまったく知られていない。月並みなものに高い意味を、ありふれたものに秘密に満ちた様子を、既知のものに未知のものがもつ気品を、有限のものに無限の仮象を与えることによって、私はそれをロマン化する——これは、より高次のもの、未知のもの、神秘的なもの、無限のものに対しては逆の操作となる——これらのものはこの結びつきによって対数化 (logarithmisirt) されるのだ——それらは馴染みの表現をとる。ロマン的言語 (Lingua romana) 相互高揚と低次化」<sup>[80]</sup>

これによって、「起源的な意味」が再び見いだされるとされているが、『オフターディンゲン』におけるマティルデの形象も、やはり同様の方法によって、この意味を与えられているのである。

それは冒頭の夢に出てきた顔がマティルデと同じだったというだけではない。もっと目立たない方法でこの「ロマン化」はなされている。マティルデがどのように描きだされているかを詳しく見てみよう。「晴れた青空のような澄んだ」眼を持ち、「その顔は、昇りゆく太陽に身を傾ける百合のようで、ほっそりとした白い首からは青い静脈が心をそする曲線を描きながら優しげな頬へとつづいていた。」<sup>[81]</sup> これは単なる姿態の描写ではない。ここで冒頭の夢の最終場面が、彼女のうちに凝縮されて再び現われているのである。「濃紺色で限りなく澄み切っていた空」が、彼女の眼に、岩山に浮き出た条紋はその静脈に、そしてその花の変容そのものが、「身を傾ける」という運動として、ここに移し替えられているのだ。(I)で追跡したイメージとその運動の変容と交響が、ここでもっとも美しい達成を見たというべきである。それによってこの女性像は現実の人間存在という在り方に加えてさらに高次の意義を担うに至った。ハインリッヒは彼女を「永遠の原像、未知の神聖な世界の一部」<sup>[82]</sup> と呼び「この世でのきみの姿はこの像の影でしかない」<sup>[83]</sup> という。彼女を通じて、この聖なる世界に触れることができるというのである。彼女は「媒介者」としてとらえられている。それも通常の意味での媒介者は、それによって媒介される世界に対してはあくまで従属的な位置におかれるのに対し、ここではあくまで現実存在であるマティルデへの愛と、聖なる世界への憧れとはまったくひとつのものであることが注目される。先に引用した、既にこの現実において高次の世界のうちに我々は生きているのであり、それは地上の自然とごく密接に織りなされているというハインリッヒの言葉は、この

ようなマティルデに向けて語られているのだ。

こうした世界についての認識を得るハインリッヒは、単にマティルデの恋人というだけではない。彼は詩人とならねばならない。ここで我々は、このロマーンにおける、またノヴァーリスの詩—思考の世界における認識と詩的創造の結びつきを明らかにせねばならない。そうして初めて本章の目的であった、このロマーンにおいて「形象化された理念」を明らかにすることができるのである。

この問題を考察するにあたっては、我々はこれまでとは異なった方法をとらねばならない。これまではあくまでこのロマーンの内部から作品のイメージの運動、構成、これをささえる理念を浮き彫りにしてきたが、次の考察では我々は一度このロマーンを離れる。このロマーンにいたるまでのノヴァーリスの思考の歩みをさまざまな覚え書きなどをもとに跡付けながら、その思考の到達点としてのこのロマーンに最後に再び戻ってくることになるだろう。

最初期の『フィヒテ研究』(“Fichte-Studien”)は、言うまでもなくフィヒテ哲学の圧倒的な影響のもとにあるが、そこで既にフィヒテのように外界を「非我」として、あくまでもそれを乗り越えようとする「自我」によって措定されるとするような思考に疑問がもたれていることは注目されていい。それは次のような記述を見ても明らかである。「客体は全体を感じる」<sup>84)</sup>「自我とは根底的には無である——自我にはすべてが与えられねばならない——しかしなにものかが与えられるのはただ自我に対してのみであり、与えられたものはただ自我によってのみなものとなる。」<sup>85)</sup>

「客体が全体を感じる」—このような発想は決してフィヒテ哲学とは相容れないものだ。ノヴァーリスは、「自我」による「非我」の措定という図式を「相互規定—Wechselbestimmung」というものに置き換える。(「一種の相互規定の定理、純粋な連関の法則が私には最高の根本命題であるように思える——仮説的な命題」<sup>86)</sup>。それはさらに「相互表象—Wechselrepräsentation」へと展開されるにいたる。(「(……)／スピノザは自然まで上昇した——フィヒテは自我、あるいは人格までである。私はテーゼとしての神まで上昇する。／(……)しかし自然は、これまで見てきたように、一部は間接的に、一部は直接的に規定されている。人格も同様であるが——両者は異なったやり方でなされている。一方で直接的に規定されているものは、他方では間接的に規定されており、逆も真なのだ。／両者

は同一の本性のものである——ただ逆むきなのだ。両者は限りなく正確に照応している。／イメージとしていえば、それは一つの頂点を共有した二つのピラミッドのようなものである。』<sup>87)</sup>「意味とは何か？自然と人格の同質性である。逆転された人格が自然であり——逆転された自然が人格である。』<sup>88)</sup>自然と自我（人格）は相互表象の関係にあり、この関係そのものが、「自我」と「世界」が成立している地平を根拠づけながら、決してそのものとしては示すことのできない超越性の表象となっているとされる。さらに既にこの時期に次のような記述がなされているのは注目すべきことだ。「我々は外界と本来的に対となっているような内的な世界を作り出さねばならない——それは、外界に対してあらゆる点で確固として反定立されることで、我々の自由をいやましに拡大するのである。』<sup>89)</sup>しかしその相互表象という関係は決して静止的なものではない。彼はそれを「力」と捉える。「相関力（Wechselkraft）／力とは相関性（Wechsel）である——相関性が力である。』<sup>90)</sup>この力こそが「想像力」だとされる。次の記述は決定的に重要である。

「自我性あるいは能産的創造力、漂い（das Schweben）は——漂いの両極を規定、産出する——これは錯覚だが、ただ一般的悟性の領域においてのみそうなのである——その他の場合はこの漂いはまったく現実的なものである、というのも、現実的なものの原因である漂いは、すべての現実性の源泉であり、母であり、現実性そのものなのだから。』<sup>91)</sup>

続く『ヘムステルホイス研究』（"Hemusterhuis-Studien"）において、この力のはっきりと「ポエジー」と呼ばれる（「ポエジーによって再高度の共感と相互活動が——限りなく親密で素晴らしい共同性が現実のものとなる」<sup>92)</sup>）。ここにはギリシャ語の原義が残されており、「ポイエーシス」すなわちすべての創造的活動が包含されている。この中で彼は次のように述べる「我々はただ作り出すかぎりにおいてのみ、知っているのだ」<sup>93)</sup>。既に創造と認識は切り離せないものとなっている。それはすなわち、「世界—自我」の相互表象を生み出す創造的力によってのみ、この相互表象関係そのものが表象する超越性を認識することができると考えられているためなのだ。

このような思考が、フライブルグにおける自然科学研究と結びつくことによって、抽象的な思考から具体的な自然認識の場へと拡大されるにいたった。それは『ザイス』と『一般草稿』（"Das Allgemeine Brouillon"）に結実することとなる。

メールの詳細な研究が明らかにしたように<sup>94)</sup>、「一般草稿」において、ティー



デマンの著書によって知ったプロティノスの影響は決定的なものがあった。

プロティノスをうけて、ノヴァーリスは「論理的な物理学」というものも可能だと考える。それは、経験からではなく、概念から導かれるもので、感性的な現象の基礎にある秩序を展開させるものである。（「質量、フロギストン、酸素、ガス、力 etc. これらは具体的な物質についてはなにものも知ることはなく、大胆な手つきで気ままに世界というカオスにつかみかかり——それ自身の秩序を作り上げるのだ。プロティノスの物理学。」<sup>[95]</sup>）そこでは質量、力などの「統制的概念」が、理性から導かれると共に、対象化—実体化される。これは「活動的経験主義」<sup>[96]</sup>とも呼ばれる。

そこでは「実験の術」<sup>[97]</sup>としての創造的自然理解が構想される。（「物理学的実験とまったく相似の、表象能力における、形象と概念から成る実験。化合。発生させること——etc.」<sup>[98]</sup>）

形象と概念の結合によって生まれた創造的自然は、確かに人間の手になる人工品であるが、それは自然という芸術家の制作物を理解できるものにするすべを心得た人間の手になるものである。（「自分たちの手になる生産物、こしらえものを自然の産物と比較するとしたら、我々は自然を理解する事を学ぶだろう。人が芸術家を理解するのは、本人が芸術家であり、あるいはそうな場合、そしてそれ故自分自身を理解するときのみなのだ。」<sup>[99]</sup>）そしてそのような真正な物理学として自然を理解するのはポエジーの課題だとされたのである。ここでも詩と思考を単なる対立関係において捉えることはできない。創造的認識活動全体を包含するものとして「ポエジー」は捉えられている。「詩芸術とは、おそらく——我々の諸器官の任意な、活動的な、生産的な使用のことであろう——であるから、たぶん思考そのものもそれとかけはなれたものではないだろう——そうすると思いと詩作は一つのものなのだ」<sup>[100]</sup>。詩は考えだされた素材や力を「自然の素材や力の統制的基準」<sup>[101]</sup>とすることにより、また概念と形象からなる構成物のうちで、自然の誕生のプロセスを後追いし、完成することで自然を説明するのだとされた。それは「真理の自由な産出法」(freie Generationsmethode der Wahrheit)であり、「真理はいたるところでありありと描きだされ (vergegenwärtigen)、表象——再現化 (repräsentieren) されねばならない」<sup>[102]</sup>のである。

自然を認識するためには、<sup>[103]</sup>「神のうちなる実験」が必要である。それは、決して欠くことのできない「ジンテーゼのエレメント」<sup>[104]</sup>としての神を前提としての、表象能力における形象と概念からなる実験である。ヤンツの言葉を借り

れば「自然は、決して賛嘆の道を通じて理解され得るものとなるのではなく、美的プロセスにおける神の潜在的可能性の模倣によってである。」<sup>105)</sup>

この認識は、『ザイス』においては、「詩的創造」<sup>106)</sup> によってのみなされ得るとされた。ここではノヴァーリス自身によって否定されている詩と思考の分離が見いだされるように思われる。しかしここで「思考」と呼ばれているものには、当時の自然哲学者たちが含意されていることが見逃されてはならない。シェリング、リッターなどの著作に自分と共通するものを感じながらも、彼はその限界性をも見ていたのである<sup>107)</sup>。『一般草稿』には次のような記述がある。「我らが新たな自然哲学者たちは大仕事に取り組んでいる——彼らは宇宙の構造について語る——それでいて何も成し遂げられてはいない——真の一步は踏みだされていないのだ。魔法を使うか——それとも手仕事のように、熟慮と精神をこめて——働くか。」<sup>108)</sup>

『ザイス』が決して単なる断章的な自然哲学的考察の寄せ集めではなく、したがってその部分的な発言を取り出してきてそれをノヴァーリス自身の意見と同一視することはできないということ、またそれは「拡散—凝縮」を運動の核として、形象、語りの層、理念の層を縦断した「相乗」を重ねながら自己展開していく構成をもっていることは、改めて詳細に分析せねばならないが<sup>109)</sup>、この構成そのものを、自然の自己創造の縮小型とすることがここでめざされているのである。ここで「ポエジー」が、さまざまな思考と形象によって、その緊密な構成によって、自然の自己媒介をめざすという点において、それは『一般草稿』の理念に反するものではなく、むしろその実践であったことは疑いない。ただし誤解のないように確認しておかねばならないが、『一般草稿』の成立は『ザイス』より後のことであり（『ザイス』は1798年4月、『一般草稿』は同年9月に起稿されたと推定されている）、そこに発展という関係を見ることはできない。むしろフライブルグでの自然科学研究に触発された詩—思索が、このような二つの形をとったと考えるべきだろう。

美学の側面から言えば、これは「模倣の原理からの離反」を<sup>110)</sup> 意味する。トドロフおよびプライゼンダントが詳しく跡付けているように<sup>111)</sup>、古典主義においては、芸術とは自然の模倣だと考えられていた。しかしそれでは、芸術作品が完成されればされるほど、それは自然と見分けがつかなくなる。しかし、芸術作品は「美」を持った独自の存在であることは疑いない。ここで、「模倣原理」と「美」の原理の間に亀裂が生じたのである。つづいて現われたのが、芸術は「美

しい自然」を模倣するというものだが、美しい自然とそうでない自然を分ける基準がどこにあるのかという問いに、これは答えることができなかった。それらの矛盾を解決し、美学理論に根底的転回をもたらしたのが、K. P. モーリッツである<sup>112)</sup>。彼は、自然の模倣とは、対象としての個物の模倣ではなく、創造するという自然の活動そのものが詩人の創造行為によって模倣されねばならないのだとした。模倣されるべきものは、「所産的自然」ではなく「能産的自然」なのである<sup>113)</sup>。

この展開を受けて、初期ロマン主義者はシュレーゲル兄弟をはじめ、皆この「能産的自然の模倣」を美学的原理とした。ノヴァーリスはそれを、通念として規定された芸術作品という領域に限定することなく、ポエジーの活動する全領域にまで広げたといえるのである。

ヘフトリットとは、これと関連して、次のように述べている。

「神性の展開によって世界は創造されたのであるから、それに対応して上昇する魂は、その創世において起源から疎外された世界を再びこの起源へと戻す。すなわち、自ら故郷へ還る魂は、創造的なものとなる。魂による創造は、創造された世界を、すなわち自然を模倣するのでなく、その逆である。つまりそれは、創造された世界を第二の創造のために再びその起源のうちに戻す。この第二の創造こそ芸術である。その創造者の代表が詩人であり、神秘的な名としてオルフェウスがある。」<sup>114)</sup>

それではそのような自然の創造の原理とは何か、それが「愛」（「神智学。神は愛であり、愛が最高の現実、根源である。」<sup>115)</sup>）とされる。この原理を体現するものとして、世界の根源的エレメントとしての「水」へのオマージュが繰り広げられる<sup>116)</sup>。この「愛の象徴としての水」というイメージの自然哲学的背景についてはすで述べたが、ここで問題としたいのは、『ザイス』においては、「創造としての認識」と「自然の根本原理としての愛」という二つの根底的な思考がまだ緊密に結び合わされているとは言えないということである。

この二つを完全に結びつけたところに、『ザイス』から『オプターディンゲン』への発展を見ることができるだろう。すなわちそこではマティルデとの「愛」によってオプターディンゲンが「詩人」として目覚め、世界と自己を認識するという形で両者が完全に統合されているのである。さらにそこで彼女が「原像」とされることによって、先に見た認識の時間的特質をも、ここに統合されることになる。（ただし、すでに強調しておいたように、詩人としての目覚めはマティルデ

との出会いによって完成するのではない。そこにいたるためにオフターディンゲンはマティルデの死を経験せねばならない。この死と再生というモメントを見落とすと、『オフターディンゲン』のみならずノヴァーリスのポエジーの世界全体を見誤ることになる。)

再び作品としてのロマンに返ろう。創造的認識者としての詩人像は、このロマンのなかでは商人の言葉、アトランティス・メルヒェンにおける「若者」、クリングゾール・メルヒェンにおけるファーベルのうちに見ることができる。なかでもアトランティス・メルヒェンの中でそれは次のようにはっきりと述べられている。「世界の起源、星々や植物や動物や人間の生成、自然の万能なる共感、原初の黄金時代とその支配者であった愛とポエジーについて、憎悪と野蛮の出現とあの優しい女神たちとの戦いについて、そして最後にこれらの神々の来るべき勝利と苦しみの終焉、自然の若返りと永遠なる黄金時代の再来についてこの歌は物語りました。」<sup>117)</sup> これはクリングゾール・メルヒェンの内容をコンパクトに総括したものであり、このロマン自体の根本シェーマの提示とも見ることができるが、これはあくまで伝聞としてなされていることに注意されねばならない。詩人となるべきオフターディンゲンはこのような総括的な内容を話に聞くだけなのである。

さまざまな『オフターディンゲン』解釈においてもっとも大きな落とし穴のひとつが、このような詩人像へのオフターディンゲンの歩みそのものをこのロマンの内容としてしまうというものだ。たしかに、本章でノヴァーリスの他の作品をも援用しながら取り出された詩人の本質規定は、このロマンを理解するうえで決して欠くことのできないものだ。しかしそれは、オフターディンゲンの認識の時間的特質が「反復の中の展開」という作品構成と結びついているようには、直接的な結びつきのうちにあるのではないことも確かなのである。それを見るためには、第一部におけるオフターディンゲンの徹底した受動的性格を確認するだけでいい。これまで述べられてきたような詩人の根源的能動性は、あくまで「要請」(Postulat)<sup>118)</sup> として提示されており、それは決してロマンが展開する現実の層において実現されているのではないのだから、このような詩人観が作品構造そのものを規定していると直線的に結論づけることはできない。言い換えれば、「作品のなかに形象化された詩人という理念」に、「作品そのものを方向づけ、その重層的なありよう全体を規定している作者の思考」を還元することはできな

いのだ。そのような思考は、本章で抽出されたような「理念」ではなく、あくまで「書法」という観点からのみ明らかにすることができるのである。それを浮かび上がらせることができ初めて、この理念と、具体的な作品のありようの結びつきを見極めることができるであろう。そしてそれによって、このロマンの比類ない特質が明らかとなるのである。

#### Ⅳ

(Ⅱ)で作品構成について論じた際、我々はその「周期性」と「完結性」から「反復の中の展開」をその構成原理として取り出した。これはオフターディンゲンの「予感」と「思い出」からなる認識の独特の時間性に照応したものであることも既に論じた通りである。しかしそこでも述べておいたように、この独特の時間性について語る隠者の言葉は、決してオフターディンゲン一人にのみ妥当するものではない。それは、「本当の歴史」としてのこのロマンそのものについて語った言葉として読むこともできるのである。そしてこのロマン全体の「予感」と「思い出」という機能を果たしているのが、そこに挿入されたさまざまな「語り」特に「メルヒェン」なのだ。

すでにメールが指摘しているように、アトランティス・メルヒェンは入れ子構造の中で黄金時代の再来を描きだすことによって、複雑な時間構造を持つにいたっている<sup>119)</sup>。

そこでは、黄金時代は記憶として現われ、また歌の内容でもある（過去のなかの過去）。そして、来たるべき平和と和解は「伝説」として、また詩として現われる（過去のなかの未来）。またこのアトランティスそのものが黄金時代としてメルヒェンのなかに登場する（過去のなかの現在）。そしてこのメルヒェン自体が、ロマン全体のなかで見れば、過去の黄金時代の記憶であり、来たるべき黄金時代の予感である。

このようにメルヒェンの入れ子構造は、過去—現在—未来という直線的な時間秩序をその多層性のなかで多様に交錯させ、解体する。パースペクティブは、時間的に未来に向けられるのではなく、「内へ」<sup>120)</sup> という方向をとる。これは、過去、未来としての黄金時代は、そのような直線としての時間を超えた、「完全な、永遠の現在」の極限—両極として現われているということ、すなわち、過去、現在としての黄金時代は、現実的な現在の相乗化——その「完全な現在」としての

本性の開示——のきっかけとならねばならないというノヴァーリスにとっての理論的要請と一致する。すなわち「時間的一空間的なパースペクティブの絶えざる入れ子化によって、メルヒェンのなかのメルヒェンによって、伝説のなかの伝説によって、詩人のロマンのなかの詩人のロマンによって、夢のなかの夢によって、内的な詩的世界とその時空の無限の統一が開示されるのだ。」<sup>121)</sup>

これらのメルヒェンや語りを聞きながら、オフターディンゲンは「予感」と「思い出」を抱くわけだが、それはこの作品全体のなかにこの物語を読む読み手にも言えることなのは注目されていい。読み手も、入れ子の形で凝縮されたメルヒェンに、このロマン全体の展開を「予感」し、読み進めていくうちに既にそれがメルヒェンや語りの中で言及されていたという「思い出」を抱く。ここで読み手はオフターディンゲンと重なりあう。オフターディンゲンの認識の時間的特性に照応した作品形式として、既に「反復のなかの展開」が挙げられていたのだが、作品全体を貫く—オフターディンゲンの認識と、ノヴァーリス自身の歴史観と、作品の展開に通底する—時間性を体現しているものとしては、むしろこの「入れ子構造」のほうが注目されるべきだと思われる。そしてオフターディンゲンの認識に照応した「反復のなかの展開」と、作品全体を規定する「入れ子構造」を結び付けるものとして、読み手自身がオフターディンゲンの歩みと重なりあう—すなわち読み手自身の認識の時間的特性がオフターディンゲンのそれと重なりあう—という読み手の能動的な作品構造自体への関与が必要とされることは、強調されるべきだろう。

この入れ子構造が特性を発揮するのはただその時間性においてのみではない。(Ⅳ)の冒頭で指摘しておいたように、それはロマンにおける現実性の地平においては、「夢のなかの夢」という形を取ることによって、現実からの距離化を独特な方法で成し遂げる。

それが現実界と超越界の相互浸透というノヴァーリスの思考の根本的な原理に由来していることも既に述べた通りである。しかしここで、オフターディンゲンを取り巻く現実という地平から、この作品とそれを読む読み手の関係に目をやったとき、さらにもうひとつの入れ子構造が見いだされる。隠者の言葉は、同時にロマン全体を貫く時間性について語ったものでもあり、クリングゾールが「ボエジーの国、ロマン的な東洋が、甘い憂いに満ちて君に挨拶した。戦争は荒々しい壮麗さで君に語りかけ、自然と歴史は坑夫と隠者の姿となって君と出会ったの

だ。』<sup>122)</sup> と語るとき、それははっきりとした形を取ってくる。すなわちこのロマンにおいては、作品自体の中で自己の構成原理、人物のアレゴリカルな解釈、さらには主人公の歩みまで（オフターディンゲンが商人に語る「二つの道」のうち「内部の道」はオフターディンゲンの旅の歩みそのものを先取りしたものである）、自己言及的な考察の対象となっているということである。

自己言及するロマンは、それがあくまでロマンであることを読み手に意識化させる。何重にも重ね合わされる入れ子構造は、その外辺として、ロマンというこの枠組みを常に保持し続ける。そこでは「読まれる」ものとしてのロマンの世界と現実界との境界が常に引かれていくのである。

この境界化の運動は、この境界の内部での—すなわちロマンの内部における—現実と虚構の間の境界が次第に越えられていくという運動と結びつけて考察されねばならない。このいつれを見落としても、このロマンのはらむ多様な運動は取り逃がされてしまう。

ロマンという枠組みの中で、虚構と現実の境界はどのようにして取り払われていくのか。それはまず「予感」としての「夢」の現実化として、「オフターディンゲン」全体を凝縮した形で示す第一の夢とそれ以降のロマンの展開が照応していることに見て取れる。それを決定的なものとするのは、マティルデの死という出来事はあくまでも第二の夢のなかに於いてのみ描きだされているのに、それが第二部において既に現実の過去の出来事としてふまえられているということである。さらに「予感」としてのメルヒェンとロマンの現実におけるハンドリングの展開が照応していることも挙げられる。これを「入れ子構造」という観点から見ていくこともできる。既にリンクが指摘しているように<sup>123)</sup>、アトランティス・メルヒェンにおいてあくまで伝聞という形で抽象的、総括的に述べられる黄金時代をめぐる歴史的な詩の内容は、クリングゾール・メルヒェンにおいては「月の情景」という形でより具体的に、「メルヒェン内部における現実」として描かれている。すなわち我々の言葉で言いなおせば、「メルヒェンの層」—三層構造における第三層—の内部で、アトランティス・メルヒェンでは伝聞—第二層—に現われていたものが、クリングゾール・メルヒェンにあっては現実—第一層—に移行しているのである。

このように重層化された虚構の現実化—これはまた虚構の「相乗」とも呼ぶことができる—は、また一方では通常の意味における現実の廃棄であるわけだが、それと先に述べたロマンの自己言及性との結びつきを、リンクは次のように簡

潔にまとめている。

「ポエジー化の過程で段階を経て廃棄された現実性は、作品が自己の「人工性」にたいして反省することによって、これまでとは別の（より間接的で同時により抽象的な）方法で、抽象的な出来事の地平に再び関連づけられる。」<sup>124)</sup>そしてここからリンクは次のように結論づける。「この自己反省は、現実性とポエジーが緊張状態にある領域において、虚構外的な現実性を詩的経過のなかに統合することを可能にするが、そのさいその詩的経過の内在的な一貫性と自立性をあやうくすることはないのである。」<sup>125)</sup>

しかしここでリンクはひとつ大きな見落としをしてしまっているように思える。そこでは「作品」と「現実」という二つの存在が、ロマンの自己言及によって最終的には切り離され、そこから「作られたもの」による現実の媒介が可能になるという図式が建てられており、それはそれ自体としては確かに正当なのだが、問題はその「媒介」のされ方なのだ。実際にはこのロマンが自ら現実との間に引いた境界を、「本」という概念自体を通常の意味から拡大することによって、より高次の段階で統一することがここでは試みられているのである。リンクはこのノヴァーリスによって新たに意味づけをされた「本」という視点を欠いている。それは「本としての世界」という視点である。すなわち自然、世界—現実全体—自体が「本」と捉えられることによって、この世界のモデルとして、ロマンはひとつの芸術「作品」という位置づけを越えるのだ。なぜオフターディンゲンが創造的認識者としての「詩人」への道を歩まねばならないか—それはこの視点からの明らかにされる。すなわち「形象化された理念」と「書法を規定する志向性」を結びつけるものを明らかにするには、この「本としてのロマン」と「本としての世界」の結びつきという視点を欠くことはできないように思われる。さらにそれは、(I)で明らかにしたイメージの運動の特性に新たな光をあてるものであるのだ。

世界は語りかける—その意味を読み取られるべきものである。そしてそのためにはその「言葉」を知らねばならない——『オフターディンゲン』の冒頭のモノログで既にそう述べられている。しかしロマンそれ自体と「世界」との関係についてははっきりと語られているのは、ツリーマが自分の故郷について語る言葉の中である。従来この語りは、クリングゾールによって与えられた解釈にそのまま従って、オフターディンゲンにポエジーの国としての「東洋」を開示するも



のとして捉えられ、その観点からのみ考察されることが多かった。ここで「古い石盤」について語られている言葉に注目したものは一私の見るかぎりでは一ほとんどなかったといっている。しかしこれは、これまで見てきたこのロマンの自己言及的性格と、入れ子構造による虚構と現実のさまざまな層での相互浸透という書法的な特性、さらにオプターディンゲンの認識の特性という観点からは決定的な意味を持っているように思われる。

「あなたはいにしへの石盤の色とりどりで明るく奇妙な線や像をご覧になると不思議な思いをなさるでしょう。それらはよく知っているもののように見え、こんなによく保存されているのも理由のないことではないように思えるのです。思いをめぐらし、めぐらして、一語一語の意味はわかるのですが、そうするとますますこの太古の文字の意味深い連関を説き明かしてみたくなるのです。この文字の見知らぬ精神がなみなみならぬ物思いへとかりたてて、たとえ望んでいたものを発見することもなしにそこを立ち去るとしても、自分のなかにたくさんの不思議なものが見いだされ、それが生活に新たな輝きを、心情には長く、かいのある仕事をもたらしてくれます。」<sup>126)</sup>

すぐそれに続いて、自然についてこう語られる。

「あそこでは自然はもっと人間的で、わかりやすいものになっていたような気がします。透明な現在の下のぼんやりとした思い出がくっきりとした輪郭を帯びた世界の像を投げ返すので、二重の世界が楽しめるのです。まさにそうすることで世界は重苦しさや荒々しさを無くして、わたしたちの感覚の生む魔術のような詩や寓話となるのです。」<sup>127)</sup>

この言葉には非常に多くの思考が、実に簡潔な形で提示されている。また、形象が決して思考の絵解きではなく、その形象によって生み出される動的想像力そのものが、思考を体現するという点でも、この言葉はノヴァーリスの思考とその表現を考察するうえで非常に重要な位置を占めるものといえる。ここでいくつかの観点から、この言葉を分析してみよう。

象形文字の意味は「前からよく知っている」ように思われるとされる。これは、一人一人の幼児期に限定される「前」ではなく、むしろ過去—現在—未来という直線的時間をこえた、無時間的な、ノヴァーリスの言葉でいえば「永遠にして完全な現在」の相を表現していると考えられる。それは、ある「連関」をもち、この連関を知ることが、最高の憧れの対象となる。そこでは、文字から精神が働きかけてくる。働きかけられた側の精神は、それによって活発な運動へと導かれ（「な

みなみならぬ物思い」)、それによって、それまで潜在的なものでしかなかった多くの可能性が、現実の精神の活動のなかに生かされるようになる。それは、現実に新たな輝き(＝存在のあり方)をもたらし、その現実界で活動する詩的精神は、(新たな)現実を相手に、終わりのない活動へと導かれる。

ここで、象形文字という外的な対象の解説が、自分の精神の新たな地平の開示という内的なプロセスと重なりあうものとして語られていることに注目する必要がある。つまりここで、象形文字は、精神の活動への刺激、触媒とみなされている。そしてその活動が、この刺激そのものの意味を、全体との連関において——ということは、これまで自覚していなかった精神的な能力が、精神全体との連関のなかにおかれることと相応して——明らかにするのである。

さらに自然自体が、解説され得るものとなる。すなわち、現在の相の下に、「思い出」——これは、象形文字を前から知っていたという「前」に対応している——の相が浮かび上がってくるのである。ここで現在が「透明」になるという表現に注意せねばならない。現在—現実界からの距離化が、決して現実の否定ででないこと——透明化——とは、光を通す層の存在そのものを無化することではない——が、ここにはっきりと現れている。それによって、世界はポエジーの世界(「詩や寓話」)と化する。

象形文字の解説と自然の解説は、それぞれ分離独立したものとしてではなく、ある一つの精神の活動の二通りの現れとみることができる。すなわち、象形文字を解説し、その意味の連関を探ることは、自己の精神の隠された能力とその結びつきを探ることであり、そのような行為を営むものにとって、自然は透明化した現在のもとに「思い出」の相を明らかにするのである。

今まで述べてきた精神の活動は、すべて能動的行為としての「読み」という言葉でくくってしまうことができよう。そしてこれは、このロマンがどのように読まれねばならないか——というより、読み手にどのように働きかけるものとしてこのロマンが構想されているか——をくっきりと示している。すなわち、この象形文字はロマンと読みかえられるし、そうされる必要があるのだ。またこの解説は、世界の意味連関の解説というオフターディンゲン自身の歩みとも重なっている。

これを整理すれば、次のようになる。

失われた象形文字の解説（ポエジーの国としての東洋の人々によって）

世界の失われた意味連関の解説（オフターディンゲンによって）

『オフターディンゲン』の解説（ロマーンの読み手によって）

そしてこの三つの層のそれぞれに、自然の解説—その「思い出」の相における根源的営みの連関の解説—が結びついているのである。

正確に言えば、この言葉それ自身がこのロマーンの根源的な志向を直接的に明らかにしているということとはできない。ここではそれはあくまで、「東洋」の本について語られているものとして受け取られるべきだろう。ところが、第五章での坑夫と隠者の対話の後、オフターディンゲンが見いだす一冊の本によって、そのような読みの一面性は疑いようもないものとなる。それは一語も理解できない外国語で書かれているにもかかわらず、彼の気に入る。そして彼は、その本のなかにこれまで出会ってきた様々な人物が、別の時代に、別の衣装を付けて登場していることに驚く。そこには、後に出会うことになる人々—クリングゾールとマティルデー—や、彼が経験することとなる様々な出来事も描かれているようなのである。その本の予言的な性格は、最後のほうの絵が、それ自体としては曖昧で理解できなかったにもかかわらず、そこに夢で見た幾人かの人々が現われて、彼を恍惚とさせることで一層疑いようのないものとなる。これはヘフトリッヒが示唆しているように<sup>128)</sup>、「予感」と「思い出」の結びつきというオフターディンゲンにおける認識の時間的特性と完全に照応している。そこでは未来が「物語り＝歴史」(Geschichte)として、既に生起してはいるが、しかしまだその意味を読み解くことはできないものとして書かれてあるのだ。その本は、隠者によって「ある詩人の不思議な運命を描いたロマーンで、その中では詩芸術がさまざまなありようにおいて描きだされ、礼賛されているのです。」<sup>129)</sup>と説明される。従来は、この本について問題とされるのは、主にこの本の結末が欠けているということであり、そこから、このロマーンの完結—未完結について論じられるのが常だった。しかしこの自己言及は、そのようなそれ以降の展開についての展望以外にもうひとつ大きな光を既に書かれている箇所にあてる。この本が「外国語」で書かれていること、それが「理解できないけれど、おおいに気に入る」ことは、ツリーマの語る象形文字を連想させずにはいない。それによって読み手は、実はツリーマ

の語っていたのも、このロマンそのものについてに他ならなかったということ  
を、このとき初めて意識するのである。

イメージの運動性の分析、作品構造の分析は、いずれもオフターディンゲンと  
読み手の重なりあい、読み手の能動的想像力がこのロマンでは作品自体によ  
って要請されているということを明らかにしてきた。その根幹にあったのは、こ  
のような世界の創造的認識のモデルとしてのロマンという思考だったのである。  
ここで我々は、読み手の能動性ということをノヴァーリスがどれほど意識的なテ  
キスト戦略として作品に組み込んでいるのかを見ていかねばならない。そのため  
には、読み手と書き手のダイナミックな相互交渉についての彼の思考を追って  
いくことが必要となる。

ノヴァーリスにとって、読むこととは決して作品世界に単に没入してしまうこ  
とでもなければ、なんらかの固定した準拠枠にそれを従属させてしまうことでも  
なかった。作品創造において、現存する自然の模倣という原理から自然の創造行  
為そのものの模倣という転換が行なわれたように、「読み」においても、作者の  
創造行為をさらに拡大した形での創造的な行為としてそれはとらえられている。

それは、「*Vermischte Bemerkungen*」の最後のフラグメントに最も明確な形で  
定式化されている。「真の読者は、拡大された著者でなければならない。彼は、  
下級審によって既に審議された事件を受け持つ上級裁判所である。著者がその著  
作の素材を選別する際にたよりとした感情が、読書において再びこの書物の粗雑  
な部分と洗練された部分を判別する——そしてもし読者がこの書物に自己のもつ  
理念によって手を加えたとすれば、第二の読者がまたそれを精練し、こうして加  
工された鉱石が繰り返し精練用の坩堝に入れられることによって、この鉱石はつ  
いには活動的な精神の本質的構成要素——その肢体となる。」<sup>130)</sup>ここに提示され  
ているような創造的批評観は、従来の判定的批評と感情移入型批評からの批評の  
決定的な離脱として、初期ロマン主義における最大の達成のひとつとみなされる。  
ペンヤミンによれば「美的教条主義の原理的克服」と「創造者の表出力とみなさ  
れた創造的力への無制限なまでの崇拜からついには生まれることとなる懷疑論的  
な寛容から、芸術批評を防衛するという同様に重要な仕事」<sup>131)</sup>がここでなされ  
たのである。さらにノヴァーリスはその批評理論を自己の作品構造のなかに完全  
に組み込むことに成功したといえる。

それはまずフラグメントという形をとった。ノヴァーリスにとってフラグメン

トとは、すでに固定した思考、感覚を提示するものではなく、ダイナミックな思考の運動へと、読み手の思考を導いていくためのきっかけを作るためのものだった。同じく“*Vermischte Bemerkungen*”に次のように書かれている。「この種のフラグメントを字義通りに受け取ろうとする人は、尊敬すべき人ではあるのだろう——ただし自分を詩人とみなしてはいけない。」<sup>132)</sup>

ここで「詩人」という言葉が使われていることに注目されねばならない。読み手自身が「詩人」とならねばならないのである。それは、これらのフラグメントを単に受動的に受け入れるのではなく、そこから自分自身の思考を展開させていくことを意味する。このような能動的な思考によって読み手は「詩人」となる。(Ⅳ)で見たような詩人の創造的認識とこれはまさに対応していることが見落とされてはならない。詩人は創造的行為によって世界を、自己を認識する。その認識行為の結果として作品が生まれる。読み手は、自らが詩人となることによって、すなわち作品世界に自己の思考と想像力をもって入りこみ、それを批評的に「再創造」することによって、その作品を理解する。そしてそれは同時に、作品に媒介されながら、読み手自身を取り巻く世界、そしてその世界と自己自身の関係を理解することでもあるのだ。

そこでは作品と読み手の関係は決して一方通行ではなく、必然的に「対話」的なものとならざるをえない。ノヴァーリスは自身のフラグメントを「私のなかでの絶え間ない自分との対話の断片」<sup>133)</sup>と呼んでいるが、ここで注目すべきなのは、この「自分との対話」は決して単なる閉じた「モノローグ」であってはならないとされていることである。フラグメントはまた「思考のためのテキスト」<sup>134)</sup>、「思考の課題」<sup>135)</sup>であるともされるが、それは次のように解釈できるだろう。詩人が自己と対話することから一つのフラグメントが生まれ、読み手はそれに触発されこのフラグメントとの対話を試みる。しかしそれはあくまで断片でしかないため、この対話は決して完結した、閉じたものとはならない。一度生まれた対話は読み手の内部で「読み手自身との対話」として受け継がれていく。これを触発するのが「思考のためのテキスト」としてのフラグメントの課題なのである——ここではフラグメントという形式がはらむ問題について詳細に論じることができないが、これについてはJ. シュトリーターの論考<sup>136)</sup>が刺激的で示唆に富むものとなっている。

この「対話」観と、それと密接な関係にある「内的な複数性」<sup>137)</sup>という理念を根底から規定しているものを明らかにしていると思われるのが、次のフラグメ

ントである。「我々の内面において、他のものとまったく異なった性質をもっているように思われるある種の詩作が存在する、というのもそれは必然性の感情に伴われているが、そこには外的な根拠はまったくないのだ。まるで対話に巻き込まれたかのような気がして、何か未知の精神的な存在が不思議なやり方で明確この上ない思索へと駆り立てているようなのだ。(……) この高次の自我と人間の関係は、ちょうど人間と自然との、またはあたかも賢者と子供の関係のようなものだ。人間はこれと同等になることに憧れる、ちょうど非我を自己と同じにしようと試みるように。」<sup>138)</sup>

ここでも「詩」という言葉が使われていることに注目せねばならない。それは、あくまでも「高次の自己」との対話であり、外界からの刺激は、あくまでその対話のきっかけとなるにすぎない。これはまさに、さまざまな語りや対話を経験していくオフターディンゲンの認識のありようでもあったのである。

前章で詳述しておいたように、オフターディンゲンが認識するものは、既に彼の内部に予感として潜在していたものであるのだから、それは外部から与えられたものということとはできない。むしろ外部からの刺激を受け、オフターディンゲンのうちでそれが活性化され、自己展開したとき、彼はそれを認識するのである。それは「花粉」であって、あくまで彼の内部でそれは成長していかねばならない。

「花粉」(Blütenstaub)という言葉は、彼が生前に発表した断章集の表題でもあった。その中で、彼はこう述べている。「そのものの萌芽を自分の内にもっていないとしたら、どうして人間はあるものが分かり得るだろう。私が理解すべきものは、私の内部で有機的に発展せねばならない；そして私が学ぶかのように見えるものは、ただこの有機体の栄養物、刺激剤にすぎない。」<sup>139)</sup> 彼にとってこのようなフラグメントは「文学的種蒔き」<sup>140)</sup> である。「なかには芽を出さない種子も多いだろう。しかし、ほんのいくつかでも発芽してくれさえしたら！」<sup>141)</sup> オフターディンゲンにとってさまざまな対話や物語はまさに種子であった。彼はそこから詩人たる自己を発芽させ、発育させていったのである。そして、それらの語り、対話に耳を傾けるオフターディンゲンを通じて、それらが読み手に対しても「花粉」となることがノヴァーリスの望みであったに違いない。その意味では、フラグメントからロマンへとという書法の移行は、決してフラグメントを捨ててロマンへと移ったのではなく、フラグメントのもつさまざまな特性を生かしながら、その可能性を押し進め得る形式としてロマンが選び取られたということの意味しているだろう。(Ⅱ)で分析した「反復の中の展開」という各章の独立性を

最大限に生かしつつ全体を結びつける構成原理は、フラグメントが決してそれぞれ単独に、自己完結したものとして読まれるべきものではなく、あるザンムルングの中で、全体との関連のなかで読み取られねばならないこと、それによって静止した思考の体系ではなく、ダイナミックな思考の運動へと読み手を導いていくべきものであり、それによって「体系化された非体系性」<sup>142)</sup>を生み出さねばならないとされたことに完全に照応している。そのさい改めて確認されておかねばならないのは、この「体系化された非体系性」を生み出す方法が、ロマーンと断章集において一見逆のものとなっているということである。すなわち、フラグメントという独立性の強いものはある全体的な連関のなかにおかれることでその閉じた独立性を解体される。一方ロマーンという全体的連関のなかにあらかじめ位置づけられている各章は、ここでは独立性をもたされることで、ロマーンの直線的進行のなかに解消されてしまうことを免れることとなる。いわば断章集にあっては「個から全体へ」、ロマーンにおいては「全体から個へ」という構成原理が大きな力をもっているわけだが、その志向しているものは決して「個」と「全体」の一方に他方を解消してしまうことなく、個と全体のダイナミックな結びつきを作り上げるということなのであり、この志向を断章集とロマーンは共有しているのだ。そしてそのようなダイナミックな場集積されたさまざまなイメージは、(I)で見たように、イメージどうしの動的な結びつきをオプターディンゲンのまなざしという場によって可能にし、散りばめられたさまざまなイデーは、これもオプターディンゲンの詩人としての自己認識へと統合されていく。

これを「形象化された理念」と「書法を規定する思考」の関係という観点から言いなおせば、次のようになるだろう。入れ子構造—自己言及性による、オプターディンゲンの認識のプロセスと読み手のこのロマーンの読みという行為の重ね合わせという書法の特性を通じて、読み手自身の世界の意味の再獲得がめざされる。それは、再創造者としての読み手がその読みのプロセスを自覚することによって、オプターディンゲンを通じて形象化される「創造的認識者としての詩人」像が、自己自身と重なることを認識し—すなわちそのような創造的認識活動を「思い出し」、さらにそれを新たな創造への「予感」とすることによってなされるのである。理念としての詩人像があくまでも「要請」としてのみ現われるということは前章の最後に指摘した通りである。しかしそれは、この理念がこのロマーンの書法から遊離しているということを意味しているのではない。このロマーン全体の書法が、そのような理念へと読み手自身を導いていくという形で両者は緊密に結

びついていると言い得るのである。それではこのような特異な作品観へとノヴァーリスを導いていったものはなんだったのか—これが最後に問われねばならない。

「かつてはすべてが精神のあらわれだった。今日我々が眼にするのは、死んだ反復以外のなにものでもなく、それを理解することはできない。象形文字の意味は失われてしまった。我々はよりよき時代の果実でせいぜい生きながらえているのだ。」<sup>143)</sup>

「我々が経験するものはすべてある伝達である。だから世界は実際一つの伝達——精神の開示なのだ。もはや神の精神が理解し得るような時代ではない。世界の意味は失われてしまった。我々は活字の傍らに立ちつくしてきた。現象を超えて現象してくるものを我々は失ってしまった。定式的存在。」<sup>144)</sup>

このように、「読み取られ得るものとしての世界」<sup>145)</sup> についての発言は、常にその原初的な意味が失われてしまっているという認識と結びついているということが見落とされてはならない。その意味では、『オフターディンゲン』冒頭の父の言葉は、従来なされていたように、オフターディンゲンが体現するロマン主義的精神によって乗り越えられるべき啓蒙的思考として否定的にのみ解釈されることはできない。(もちろん、今日ではこのようにロマン主義と啓蒙主義を単純な対立項によって捉えるのではなく、むしろラディカルに啓蒙を推し進めたものとして、イエナの初期ロマン主義を見る観方のほうが浸透している。それにもかかわらず、作品解釈においては、そのような視点が父の捉え方に必ずしも生かされているとは言えないのは不思議なことだ。) そこには、ノヴァーリス自身の時代認識も確かに込められているのである。しかしこの認識を受けてどのようにしてその意味を再び見いだすかという点で、ノヴァーリスと父の道は別れることとなる。父は「我々の生きている時代には、天国との直接の交わりなどもはや起こりはしないのだ。天上の世界についての知識をわたしたちが必要としているだけ分かち与えてくれる源泉は今日では古い物語と古文書なのだよ」<sup>146)</sup> という。すなわち彼の目はただ過去にのみ向けられている。それに対し、夢の力に駆り立てられながら、その意味を「予感」として、オフターディンゲンはすでに抱いている。すなわち、彼の目は現在から未来へと延びていくのであり、この点でオフターディンゲンはノヴァーリス自身と重なり合うのである。

ノヴァーリスにとっては「大地は貧しい」<sup>147)</sup> のであり、「我々是一个の使命の



途上にある。大地を形成するために我らは召されたのだ。」<sup>148)</sup>と彼は考えていた。この使命をはたすものとしての詩人への道が描かれているという点で、オプターディンゲンはノヴァーリス自身の分身とも言い得るのだが、さらに、「書くこと」と「読むこと」の創造的な類似性によって、この使命はノヴァーリスとともに、読み手にも課されることとなるのである。その意味では、オプターディンゲンは、ノヴァーリス自身によって作品のなかに組み入れられた「理想的な読み手」とも呼ばれ得る。作品のなかで、オプターディンゲンは愛によって対話へと導かれる。これはゾフィー体験の詩的昇華と呼び得るものだが、その体験を受けて生まれた作品を軸にして、今度は作品と読み手の対話、作品に触発された読み手の「高次の自己」との対話が、「世界を和音へと展開させる」ものとなることをノヴァーリスは期待—というより夢想—していたのだった。

夢の中の夢、メルヒェンの中のメルヒェン、受容過程自体を組み込んだ構成—このような相乗—入れ子の果てにクリングゾールのメルヒェンが置かれているのであり、世界のポエジー化があくまでも入れ子の内部でのみなされているという点に、「現実との高次における結びつきを成立させるための現実との距離化」という志向—これはオプターディンゲンの認識のプロセスにも見ることはできたが—をはっきりと見ることができる。

「夢を見ていることを夢に見るとき、我々は目覚めに近づいている。」<sup>149)</sup>とノヴァーリスは書いた。このロマンの第一部『期待』における執拗なまでの入れ子構造—自己言及は、この「夢の中での夢」を意識的に構築することに他ならない。それは「夢」の世界に作者自身と、読み手を封じ込めるためではなく、新たな「目覚め」に近づくためだった。現実に対しまもりを固めるために虚構を幾重にもめぐるのではなく、虚構を相乗することによって、虚構の内部から新たな現実へとノヴァーリスは突き抜けようとしたのである。

＊

＊

＊

これまでの考察で達した結論からすれば、第二部の叙述は第一部とはまったく異なったものにならざるをえなかったであろうと思われる。それは『期待』、すなわちあくまで「要請」として「内への相乗」という形でヴィジョンが描きだされる第1部と、そのヴィジョンそのもののなかで作品世界が展開される第2部『実現』との根本的な違いによるものだ。第1部にあっては、あくまで「読まれる」

原テキスト——現実に潜在するものでありながらあくまでその現実を透明化することによって読み取られ得るもの——としてのみヴィジョンは描かれており、そのため創造としての読みと創作の結びつきが自然に見られた。しかし第二部ではこのヴィジョンは「読まれるべき原テキスト」ではもはやなく、すなわち入れ子構造のなかでではなく直接作品世界の地平を構成する舞台となっているのである。そこでは第一部におけるようにオフターディンゲンと読み手を重ねあわせることはできないはずである。それではそこで読みと創造の結びつきはどのような形をとりえたか——この問いかけから、第二部の分析がさらに試みられねばならない。

## 註

- 1) Bd. 1. S. 196.
- 2) Ebd.
- 3) Ebd.
- 4) Ebd.
- 5) Ebd. S. 197.
- 6) Ebd.
- 7) Ebd. S. 205.
- 8) Ebd. S. 229.
- 9) Ebd.
- 10) Ebd. S. 261.
- 11) Ebd. S. 250.
- 12) 水成論では、岩石は「原水」の沈殿により生じたものだと言主張された。
- 13) たとえば F. Baader は "Beyträge zur Elementar-Physiologie" (Franz von Baader's Sämmtliche Werke, ed. Franz Hoffmann. Bd. 3.) において、流体とは「いわばイシス女神の衣のたおやかなヴェール」であり、「それに触れるとそれじたいは眼にすることのできない自然の起源を感じることができると述べている。(R. P. Janzの教示による)
- 14) Bd. 1. S. 278.
- 15) Ebd.
- 16) Ebd.
- 17) Ebd.
- 18) Ebd.

- 19) Ebd. S. 300.
- 20) Ebd.
- 21) Ebd. S. 312.
- 22) Ebd.
- 23) Ebd.
- 24) Ebd. S. 196.
- 25) Ebd. S. 197.
- 26) Ebd. S. 234.
- 27) Ebd. S. 262.
- 28) Ebd. S. 283.
- 29) Bd. 2. S. 454/456.
- 30) Bd. 1. S. 205.
- 31) Ebd. S. 197.
- 32) Ebd. S. 300.
- 33) Ebd. S. 197.
- 34) Ebd.
- 35) 相乗 (Potenzierung)とは、ある数を相乗するということと、そのもっている潜在的可能性 (Potenz)を発現させるという二重の意味で用いられている。
- 36) Bd. 1. S. 205.
- 37) Ebd. S. 196.
- 38) Ebd. S. 205.
- 39) Ebd. S. 234.
- 40) Ebd. S. 238.
- 41) Ebd. S. 252.
- 42) Ebd.
- 43) Ebd. S. 299.
- 44) z. B. ; Oskar Serge Ehrensperger: Die epische Struktur in Novalis' 《Heinrich von Ofterdingen》 Winterthur 1965 S. 45ff.  
Walter Feilchenfeld: Der Einfluß Jakob Böhmes auf Novais. Berlin 1922S. 62ff.
- 45) Bd. 1. S. 252.
- 46) Ebd. S. 193.
- 47) Ebd. S. 252.
- 48) Ebd. S. 263.
- 49) Ebd.
- 50) Ebd. S. 252.
- 51) Oskar Walzel: Die Formkunst von Hardenbergs >Heinrich von Ofterdingen< In:

Novalis. Wege der Forschung. Hrg. von Gerhard Schulz. S. 60f.

- 52) Ehrensperger, a. a. O. S. 36.
- 53) Ebd. S. 39.
- 54) Ebd. S. 36.
- 55) Bd. 3. S. 645.
- 56) Ebd. S. 562.
- 57) Ehrensperger, a. a. O. S. 35.
- 58) Walzel, a. a. O. S. 61f. ただしクリングゾールとの対話とジルベスター相手のそれとの間に質的な「高まり」を単純に認め得るかという点では疑問が残る。
- 59) Ebd. S. 64.
- 60) Bd. 1. S. 195.
- 61) Ebd. S. 205.
- 62) Ebd. S. 208.
- 63) Ebd. S. 210.
- 64) Ebd. S. 263.
- 65) Ebd.
- 66) Ebd. S. 258.
- 67) Bd. 2. S. 468.
- 68) Bd. 1. S. 210.
- 69) Bd. 2. S. 281.
- 70) Bd. 1. S. 325.
- 71) Ebd. S. 289.
- 72) Ebd. S. 252.
- 73) Bd. 2. S. 418.
- 74) Ebd. S. 422.
- 75) Ebd. S. 418.
- 76) Bd. 1. S. 268.
- 77) Ebd.
- 78) Ebd.
- 79) Ebd. S. 110.
- 80) Bd. 2. S. 545.
- 81) Bd. 1. S. 271.
- 82) Ebd. S. 289.
- 83) Ebd.
- 84) Bd. 2. S. 210.
- 85) Ebd. S. 273.

- 86) Ebd. S. 177.
- 87) Ebd. S. 156ff.
- 88) Ebd. S. 163.
- 89) Ebd. S. 287.
- 90) Bd. 2. S. 186
- 91) Ebd. S. 266.
- 92) Ebd. S. 373.
- 93) Ebd. S. 589.
- 94) Hans-Joachim Mähl: Novalis und Plotin. Untersuchungen zu einer neuen Edition und Interpretation des ›Allgemeinen Brouillon‹. In: Jb. des Freien Deutschen Hochstifts 1963 S. 139-250.
- 95) Bd. 3. S. 179.
- 96) Ebd. S. 445.
- 97) vgl. Walter Benjamin: Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik (1919). In: Gesammelte Schriften. Bd. 1. Hg. von R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser. Frankfurt/Main S. 59ff.
- 98) Bd. 3. S. 443.
- 99) Ebd. S. 448.
- 100) Ebd. S. 563.
- 101) Ebd. S. 448.
- 102) Ebd. S. 445.
- 103) Ebd. S. 443.
- 104) Ebd.
- 105) Rolf-Peter Janz: Autonomie und soziale Funktion der Kunst. Studien zur Ästhetik von Schiller und Novalis. Stuttgart 1973. S. 37.
- 106) Bd. 1. S. 99ff.
- 107) 「はやくリッターとシェリングについて書いてよこしてください。リッターは騎士でぼくたちはその従者にすぎません。バーダーさえそのおかかえ詩人でしかないのです。／けれど自然の最良の部分をこれらの人々がくっきりと見通しているとは決して言えません」 (Novalis an Caroline Schlegel 20. Januar. 1799 Bd. 4. S. 274)
- 108) Bd. 3. S. 468.
- 109) これについてはJ. Striedter, U. Gaier, 藺田宗人の論考が示唆に富む (文献表 参照)
- 110) Wolfgang Preisendanz: Die Abkehr vom Grundsatz der Naturnachahmung. In: Die Deutsche Romantik. Hg. von Hans Steffen. 3. Aufl. Göttingen 1978.
- 111) Tzvetan Todorov: Theories du symbole. Editions du Seuil. 1977. p. 179-197
- 112) Vgl. Janz, a. a. O. S. 56ff.

- 113) Preisendanz, a. a. O. S. 55f.
- 114) Eckhard Heftrich: Novalis. Vom Logos der Poesie. Frankfurt am Main 1969. S. 87.
- 115) Bd. 3. S. 254.
- 116) Bd. 1. S. 104f.
- 117) Ebd. S. 225.
- 118) この概念については J. Striedter の論考参照 (S. 81-S. 104)
- 119) Mähl: Die Idee des goldenen Zeitalters im Werk des Novalis. Heidelberg. 1965. S. 407ff.
- 120) Ebd. S. 408.
- 121) Ebd. S. 410.
- 122) Bd. 1. S. 283.
- 123) Hannelore Rink: Abstraktion und Poesie im Werk des Novalis. Stuttgart 1971. S. 141ff.
- 124) Ebd. S. 175.
- 125) Ebd. S. 177.
- 126) Bd. 1. S. 236f.
- 127) Ebd.
- 128) Heftlich, a. a. O. S. 82
- 129) Bd. 1. S. 265.
- 130) Bd. 2. S. 470.
- 131) Benjamin, a. a. O. S. 71.
- 132) Bd. 2. S. 466.
- 133) Bd. 4. S. 242.
- 134) Bd. 4. S. 270.
- 135) Bd. 2. S. 564.
- 136) Striedter, a. a. O
- 137) Bd. 3. S. 571.
- 138) Bd. 2. S. 528.
- 139) Ebd. S. 419.
- 140) Ebd. S. 463.
- 141) Ebd.
- 142) Ebd. S. 289.
- 143) Ebd. S. 545.
- 144) Ebd. S. 594.
- 145) Hans Blumenberg: Die Lesbarkeit der Welt. Frankfurt/Main. 2. Aufl. 1983.

- 146) Bd. 1. S. 198.
- 147) Bd. 2. S. 413.
- 148) Ebd. S. 426.
- 149) Ebd. S. 416.

## テキスト

Novalis: Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. Hg. von P. Kluckhohn und R. Samuel. Dritte, nach den Handschriften ergänzte, erweiterte und verbesserte Auflage in vier Bänden und einem Begleitband Stuttgart

Bd. 1. Das dichterische Werk. 1977.

Bd. 2. Das philosophische Werk 1. 1981.

Bd. 3. Das philosophische Werk 2. 1983.

Bd. 4. Tagebücher, Briefwechsel, Zeitgenössische Zeugnisse.  
zweite Auflage. 1975

## 参考文献

Walter Benjamin: Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik. (1919)  
In: Gesammelte Schriften. Bd. 1. Hg. von R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1974.

Hans Blumenberg: Die Lesbarkeit der Welt. Frankfurt am Main 2. Aufl. 1983.

Manfred Dick: Die Entwicklung des Gedankens der Poesie in den Fragmenten des Novalis.  
Bonn 1967.

Oskar Serge Ehrensperger: Die epische Struktur in Novalis' >Heinrich von Ofterdingen<.  
Eine Interpretation des Romans. Winterthur 1965.

Walter Feilchenfeld: Der Einfluß Jakob Böhmes auf Novalis. Berlin 1922.

Manfred Frank: Die Philosophie des sogenannten >magischen Idealismus<.  
In: Euphorion 63 (1969). S. 88–116.

Christel Gallant: Der Raum in Novalis' dichterischem Werk. Bern 1978.

Ulrich Gaier: Krumme Regel. Novalis' >Konstruktionslehre des schaffenden Geistes< und ihre Tradition. Tübingen 1970.

Theodor Haering: Novalis als Philosoph. Stuttgart 1954.

- Eckhard Heftrich: Novalis. Vom Logos der Poesie. Frankfurt am Main 1969.
- Johannes Hegner: Die Poetisierung der Wissenschaften bei Novalis. Bonn 1975.
- Roland Heine: Transzendentalpoesie. Studien zu Friedrich Schlegel, Novalis und E. T. A. Hoffmann. Bonn 1974.
- Friedrich Hiebel: Novalis. Der Dichter der blauen Blume. Bern 1950.
- Rolf-Peter Janz: Autonomie und soziale Funktion der Kunst. Studien zur Ästhetik von Schiller und Novalis. Stuttgart 1973.
- Paul Kluckhohn: Die Auffassung der Liebe in der Literatur des 18. Jahrhunderts. Halle 1922. 3. Aufl. Tübingen 1966.
- Hugo Kuhn: Poetische Synthesis oder ein kritischer Versuch über romantische Philosophie und Poesie aus Novalis' Fragmenten. (1950/51)  
In: Novalis. Hg. von Gerhard Schluz. Darmstadt 1970. S. 203-258.
- Peter Kupper: Die Zeit als Erlebnis des Novalis. Köln/Graz 1959.
- Hannelore Link: Abstraktion und Poesie im Werk des Novalis. Stuttgart 1971.
- Dennis Mahoney: Die Poetisierung der Natur bei Novalis. Beweggründe, Gestaltung, Folgen. Bonn 1980.
- Johannes Mahr: Übergang zum Endlichen. Der Weg des Dichters in Novalis' >Heinrich von Ofterdingen<. München 1970.
- Hans-Joachim Mähl: Friedrich von Hardenberg (Novalis). In: Deutsche Dichter der Romantik. Hg. von B. v. Wiese. 1971.
- Hans-Joachim Mähl: Die Idee des goldenen Zeitalters im Werk des Novalis. Studien zur Wesensbestimmung der frühromantischen Utopie und zu ihren ideengeschichtlichen Voraussetzungen. Heidelberg 1965.
- Hans-Joachim Mähl: Novalis und Plotin. Untersuchungen zu einer neuen Edition und Interpretation des >Allgemeine Brouillon<. In: Jb. des Freien Deutschen Hochstifts. Tübingen 1963. S. 139-250.
- Geza von Molnar: Novalis' «Fichte Studies». The Foundation of his Aesthetics. The Hague-Paris 1970.
- Gerhard Neumann: Ideenparadiese. Untersuchungen zur Aphoristik von Lichtenberg, Novalis, Friedrich Schlegel und Goethe. München 1976.
- Wolfgang Preisendanz: Die Abkehr vom Grundsatz der Naturnachahmung. In: Die deutsche Romantik. Hg. von Hans Steffen. 3. Aufl. Göttingen 1978. S. 54-74
- Walther Rehm: Orpheus. Der Dichter und die Toten. Selbstdeutung und Totenkult bei Novalis-Hölderlin-Rilke. Düsseldorf 1950. 2., durchgesehene Aufl. Darmstadt 1972.
- Richard Samuel: Novalis. Heinrich von Ofterdingen. In: Der deutsche Roman.



Struktur und Geschichte. Hg. von. B. v. Wiese. Bd. 1. Düsseldorf 1963.

S. 252-300.

Helmut Schanze: Romantik und Aufklärung. Untersuchungen zu Friedrich Schlegel und Novalis. Nürnberg 1966.

Gerhard Schluz: Die Poetik des Romans bei Novalis. In: Jb. des Freien Deutschen Hochstifts. Tübingen 1964. S. 120-157.

Jurij Striedter: Die Fragmente des Novalis als »Präfiguration« seiner Dichtung. München 1985.

Karl Heinz Volkmann-Schluck: Novalis' magischer Idealismus. In: Die deutsche Romantik. Poetik, Formen und Motive. Hg. von Hans Steffen. 3. Aufl. Göttingen 1978. S. 45-53.

Oskar Walzel: Die Formkunst von Hardenbergs »Heinrich von Ofterdingen«. (1915-1919) In: Novalis. Hg. von Gerhard Schluz. Darmstadt 1970. S. 36-95.

藺田宗人 「ノヴァーリスにおける詩と思索——ドイツ・ロマン派の言語論研究Ⅰ」 大阪市立大学紀要『人文研究』vol. 26, 28, 30, 32.

邦訳は藺田宗人訳（国書刊行会），登張正実訳（講談社），齊藤久雄訳（牧神社）を参照した。